





Digitized by the Internet Archive
in 2016

IL CARAVAGGIO

E

LA NOVA CRITICA D' ARTE

IL CARAVAGGIO

E

LA NOVA CRITICA D' ARTE

DELLO STESSO AUTORE :

- Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia*, con documenti inediti — (Torino, Fratelli Bocca, 1896). L. 5.
- Nell' Estetica e nella Scienza* — Conferenze e polemiche — (Palermo, Sandron, 1899). L. 4.
- Fisiologia d' un bandito* (Musolino) — Esperimenti e commenti — (Torino, F.lli Bocca, 1904). L. 4.
- La fase psicologica dell' Antropologia criminale e la monogenesi del delitto* — Prolusione dalla cattedra Lombroso nella R. U. di Torino — (Rivista *Acropoli*, marzo 1911).
- L' Oratore* — Saggio sperimentale — (Milano, Fratelli Treves, 1912). L. 5. *Esaurito*.
- Memorie e Note di Laboratorio* — Raccolta di quaranta lavori di Fisiologia e Psicologia eseguiti nell' Istituto Fisiol. della R. U. di Modena — (1899-1911).
- Dopo Lombroso* — Nuove correnti nello studio della genialità e del delitto — (Milano, Società Editrice-Libraria, 1916). L. 7.
- Nuovi Saggi d' Estetica e di Scienza* — (Le conferenze alla Minerva di Trieste — Ricordazioni - Esperimenti - Idee di ieri e di domani) — Recanati, Simboli, 1915, L. 5. *Esaurito*.
- Sull' esame psico-fisiologico dei candidati all' aviazione* — (Contraddittorio epistolare con fr. Agostino Gemelli) — Recanati, Stamperia Simboli, 1919.

IN PREPARAZIONE :

- Istituzioni di Psicologia sperimentale*, con speciale riguardo alla tecnica (Milano, Società Editrice-Libraria).

Prof. M. L. PATRIZI

Un pittore criminale

IL CARAVAGGIO

Ricostruzione psicologica

e la nova critica d'arte

50 tavole, 4 tricromie e dati storici inediti

EDIZIONE DELLO STABILIMENTO CROMO-TIPOGRAFICO

RINALDO SIMBOLI - RECANATI

MCMXXI

A LUCA BELTRAMI, GIULIO CANTALAMESSA
CORRADO RICCI, I. B. SUPINO, PIETRO TOESCA
MAESTRI DI METODO CLASSICO NELLA STORIA DELL'ARTE
CHE AL SOPRAGGIUNTO " INDIRIZZO ANTROPOLOGICO "
GUARDARONO CON PENSOSO INTERESSE
CONFORTO A ME, MALLEVERIA AD ALTRUI
DELLA COSCIENZA ESTETICA DEL NOVO RICERCATORE
VOLGO MEMORE L'ANIMO
PROCEDENDO SUL SEGNATO CAMMINO

M. L. PATRIZI

LIBRO PRIMO

**L'indirizzo antropologico (psico-fisiologico)
nella critica e storia dell' arte figurativa.**

CAPITOLO I.

Nuovi sentieri nella scienza dell'arte (*)

Giuseppe Sacconi, il vicin grande della natia terra picena, al quale la mia fuggita giovinezza fu debitrice di non dimenticate ore di consuetudine; sia che lungo la spiaggia adriatica mi disegnasse nell'aria con gesto nervoso le linee già definite e le visioni non ancor fermate del suo monumento solenne; sia che nell'alta Recanati, a tarda notte estiva, sotto la ghibellina « torre del borgo », mi declamasse infervorato la *Chiesa gotica* del Carducci, o le pagine del romanzo victorhughiano celebranti l'architettura, o la descrizione delle regali dimore nell'*Odissea*, s'incontrava nuovamente con me, dopo anni di lontananza, al Costanzi di Roma, durante un intermezzo della *Walkiria*; e affettuosamente mi aggrediva in un capannello di amici e coregionali: « Che musica eh?! e qual genialità?! Spiegacelo tu, che non avrai mancato, come facesti per Leopardi, di misurare la testa e la maschera di Riccardo Wagner! ».

Non poteva sorprendermi l'ingenua nozione del glorioso architetto, circa i procedimenti dell'antropologia applicata alla conoscenza del fenomeno geniale. Press'a poco, in quel giro di tempo, un sapiente tedesco non s'era forse industriato a interpretare tutta la maniera di Raffaello con i pretesi caratteri femminili, rilevati sur un modello in gesso del teschio? E il più stupefacente si è che un parigino storico dell'arte, di qualche

(*) Alcuni di questi Saggi di antropologia e arte, furono esposti dall'A. in articoli di giornali, di Riviste, in pubblicazioni speciali, in conferenze. A questo primo capitolo, il quale può fungere da introduzione a tutti gli altri, è stata conservata la veste formale che ebbe come esordio d'una conferenza tenuta a Milano (5 aprile 1914) su *Un pittore criminale e la critica antropologica*.

autorità, il Reinach, non aveva fatto fatica a trovarsi d' accordo col craniologo teutone, scrivendo : « Raffaello, era, come si può giudicare dai ritratti, una natura gracile e delicata, quasi muliebre. La stessa arte sua, più infusa di soavità che di forza, modificata continuamente da influenze nuove, ha un che di ricettivo e di femminile ».

Sempre — ahimè ! — alto è il numero di coloro, pur di benigno animo, pur di onesta fede, e di non angusta coltura, i quali nutrono l'idea macabro-comica che l'indagine scientifica intorno ad una individualità d'artefice si riduca a determinare col compasso due o tre diametri del cranio, a calcolarne la circonferenza col nastro metrico, come adopra l'egregio cappellaio con le teste dei clienti ; a squadrare una faccia di profilo e di prospetto, a mo' dei fotografi e dei poliziotti di ultimo stampo, abbracciando nello sguardo sinottico il balenio degli occhi, l'area del fronte, la mandibola onusta di significazioni e... i canini del soggetto illustre ed immortale. Si che nessuna meraviglia me prenderebbe se, anche oggi, taluno, leggendo il titolo di questa trattazione, vi avesse colto il sentore di una di quelle estemporanee diagnosi di genio o di stoltezza, di santità o di delinquenza, di viltà o di eroismo, basate sulle dimensioni e sulle protuberanze cefaliche, e sui connotati più o meno fedeli di un ritratto, ad imitazione della scienza delle zingare, che improvvisano sull'arcano alfabeto dei solchi palmari la profezia della buona e della cattiva ventura.

Troppo farebbe comodo il disconoscere che al malinteso e alla diffidente prevenzione verso gli studi antropologici dell'arte ha collaborato, senza volerlo, un indirizzo, agli inizi, esclusivamente morfologico ed esteriore, o l'insistenza sulla impressionante equazione psichiatrica del *genio* = *folle*, non sempre temperata da cautele d'investigazione e da prudenza di conclusioni.

Pur consapevole della malsicura reputazione delle ricerche naturalistiche sull'arte, ho motivo di confidare che il rimprovero di corrività, di semplicismo, di stologheria, non potrebbe venirci dalla maggior parte degli assidui di questa aula, di questo campo folto e vasto, dove da più anni è offerto anche a me di esercitare quell'atto comunicativo, di cui lo scienziato prova talvolta il bisogno : il bisogno di rompere la taciturnità e la chiusura dei

propri laboratori e di espandere a quanti più prossimi può i tèmi della sua ansia più assidua, del suo più vigile pensiero. I volontari studenti di questa cattedra del popolo, che nel discorso *sul natìo borgo e gli spiriti dell' opera leopardiana*, ascoltarono il saggio dei commenti di uno psicologo alla produzione intellettuale di un poeta; che, nella conferenza *Il piacere e il dolore della musica*, furono informati della nostra fiducia nella sperimentazione per lo studio del sentimento musicale; che, nell'altra su l' *Oratore visto da un fisiologo*, si trovarono in conspetto dell' applicazione del metodo al dinamismo e al determinismo dell' eloquenza, sono in grado di testimoniare che gli argomenti e la tecnica nostra, per l' analisi dell' emozione e della creazione artistica, divergono di non breve angolo da quelli di chi oggi ritenesse ancor possibile il sentenziare di grandi uomini e di arte, con l' intuizione delle pitonesse e degli indovini, distesa la mano sull' antiquato pupazzo frenologico dei Gall e dei Lavater.

Col lavoro di critica scientifica intorno a *Michelangelo da Caravaggio*, e colla dissertazione generale che lo precederà, il *metodo antropologico nel significato largo e preciso, nel senso insomma di Biologia e di Psicologia*, sarà introdotto in un dominio estetico, non ancora esplorato con ordigni simili, in quello dell' arte figurativa; sarà la prima temeraria incursione nel recinto vetusto e vietato della critica e storia dell' arte. L' antropologia o bio-psicologia, essendo rigorosa e minuta analisi dell' organismo e dello spirito di un individuo, condotta coi procedimenti della scienza moderna, come ha poco che fare col trovato sbrigativo del craniologo di Raffaello, così non molto ha da spartire con le vaghe infantili considerazioni circa l' influenza del temperamento personale sul prodotto estetico. Per esempio: che la passione dell' arte plastica in Buonarroti dovesse ripetersi dalla trasmissione in lui del temperamento o « temperatura » della nutrice di Settignano, figliuola e moglie di scalpellini, lo lasceremo soltanto asserire da Ascanio Condivi, che del maestro sovrano fu buon discepolo, ma più per fedeltà d' amore che per profitto d' ingegno.

Parimenti crediamo ormai sorpassata la tendenza di confinare ogni individuo eccezionale in uno dei tre gironi del genio, della follia, della delinquenza.

Il problema del genio, quale era stato proposto dal maestro di Torino e dai suoi scolari meno indipendenti, non andava al di là delle relazioni tra malattia e possibilità di straordinarie capacità intellettuali. Collo svelare una causa nota e volgare — la neurosi — sotto il mistero della genialità, il lombrosianismo della prima fase mostrava intendimenti più filosofici che psicologici; d'altra parte, dirigendo tutti gli sforzi della teoria verso l'origine epilettoidale o degenerativa del genio, si curava principalmente del lato etiologico del fenomeno. L'indagine della sua dinamica, la distinzione delle diverse specie di genialità e delle corrispondenti varietà del meccanesimo, che obbligavano volta per volta a cangiare le vie e gli strumenti dell'investigazione, non entravano nel vecchio programma.

Uno svolgimento consimile avveniva per lo studio naturalistico del delitto, presso la scuola torinese. In principio la somma delle ricerche convergeva sull'eziologia del quesito: la dipendenza cioè del crimine dal fattore antropologico o sociale; e solo più tardi diedesi opera a scoperciare, a smontare, a ricomporre l'ingranaggio fisio-psichico del delinquente, con quegli argomenti tecnici e speculativi che oggi han fatto passare in seconda linea l'indirizzo delle misure scheletriche e l'enumerazione popolaristica delle anomalie anatomiche.

L'occuparsi in quest'ora delle irregolarità morfologiche e della psicopatia d'un uomo di genio, rappresenterebbe una porzione menoma del compito. Assai più delle bizzarrie di conformazione somatica o psichica, deve importarci della struttura intima del cervello creatore; chè ogni persona mentale, ogni produttore intellettuale non ha bisogno di essere un anomalo perchè gli si riconosca una fisiologia e una psicologia proprie.

Ma l'Antropologia moderna — Biopsicologia — nell'applicazione estetica, si tiene anche distinta dalla filosofia dell'arte, di Ippolito Taine, che fu naturalista di bella letteratura e non di scienza; che, più che d'altro, fece conto della psicologia della razza; e, della fisiologia dell'individuo, predilesse una concezione, per dir così, bloccarda, senza esaminare partitamente le sensazioni, i moti, gli affetti, l'intelletto, la volontà dell'artefice. Tutt'al più dovè pensare che, nella fisiologia individuale, le sole rappresentazioni ottiche meritassero la riflessione del critico. L'occhio però, come spero di dimostrare tra

poco, non è l'unico stromento del pittore, alla stessa guisa, che l'orecchio non è il solo organo importante per sentire e per creare la musica.

Per verità, di siffatta idea unilaterale ed antiquata, sembrerebbero ancora partigiani quegli anatomici e psichiatri, che si dedicarono a disegnare sulla corteccia cerebrale le sedi particolari del genio; che reputarono d'aver dato fondo al problema, constatando un insolito sviluppo nelle circonvoluzioni visuali dei pittori, nelle zone uditive dei musicisti, nei centri articolari degli oratori. Oh! finchè si discutesse della grandezza d'un cantante, sarebbe lecito riferirla in gran parte alla perfezionata fabbrica d'un orecchio o d'un laringe; ma il laboratorio del genio è ben altrimenti complesso che la funzione eccellente d'un senso e l'ipertrofia d'un organo isolato.

Numerose tendenze, all'infuori del classico metodo narrativo e comparativo, si sono avvicendate e scontrate sul terreno della critica e della storia dell'arte: la speculazione dei Lessing in ritardo, e la passione collezionistica delle Guide e dei cataloghi illustrati; il rovistamento delle minutaglie d'archivio, e l'entusiasmo coribantesco alla Ruskin; le cave declamazioni retoriche d'un De la Sizeranne; le svenevolezze a pose plastiche di alcuni illustri scrittori nostri; e l'ingegnosità di Morelli, quasi pre-corrente alla polizia scientifica, delle misure micrometriche sulle faccie e sulle mani, sulle orecchie, sulle nari e sulle unghie delle effigi.

Un solo principio fu negletto, e sarà forse scomunicato, quello che, nella disamina e nella valutazione di creazioni artistiche, non sia ozioso un tentativo di scandaglio del cervello creatore; una informazione attendibile sul modo di *percepire*, di *sentire*, di *pensare*, di *volere* dell'individuo produttore. Un tal processo sarebbe parso già e continuerà a parere eretico di fronte alle opinioni tuttodi in vigore, di fronte al concetto trascendente del genio dell'arte.

La conversazione d'oggi vuole essere un assaggio delle personali vedute e dei confini del nuovo metodo. Sviluppando in primo luogo il contributo che danno all'elaborazione figurativa alcuni elementi funzionali, che meno si supporrebbero in essa implicati — le sensazioni uditive e sensazioni ancor più umili — si offrirà un saggio della originalità (se la parola non è pretenziosa) del

sistema; e si tenterà una prova generica della fruttuosità dell'analisi biopsicologica nella critica e storia dell'arte. Soffermandoci, in secondo luogo, sulle immagini dominanti del pittore da Caravaggio, non unicamente perchè criminale, ma perchè artefice grande e caratteristico, in cui fuvvi consenso totale fra l'individualità artistica e l'individualità quotidiana, fra l'opera e l'uomo, sarà esemplificata l'opportunità di esaminare i comuni sentimenti e l'intera personalità dell'artista, per meglio comprenderne e valutarne il prodotto. L'asse d'ogni nostro ragionamento è l'inscindibilità tra funzione estetica e struttura dell'artefice.

I dottori dell'arte non disdegnino di calare dalle sublimi olimpiche vette dove dimorano, o lampeggianti d'interiezioni di meraviglia, o tuonanti di filosofiche lucubrazioni: e dalla storia, dalle scuole, dai tempi, dalle stelle..... abbassino lo sguardo al modesto organismo fisio-psichico, che della bellezza è l'unico ed immediato generatore; sentano la puntura del rimprovero, che su nessun altri che su loro dovrebbe cader diritto:

« *Conosci il cielo e non conosci..... l'uomo* » (1).

(1) Da un poemetto inedito del PRATI.

CAPITOLO II

Le sensazioni dell'artista: L'udito dei pittori

Sono stato a rivedere la collezione Fontanesi alla Quadreria civica di Torino, condottovi, pur là, da un pensiero dominante dei più recenti anni; che sarebbe quello, Iddio mi perdoni, di tentare anche nell'arte figurativa l'impiego del metodo psico-antropologico, adottato già, fra cenni di assentimento e clamori avversi, nell'analisi di altre creazioni ed emozioni artistiche.

Non è la prima volta che l'opera di Fontanesi cade sotto l'esame scientifico; col nome suo ci si incontra lungo quella disputa elegante, nata oltre un ventennio fa, tra due oculisti insigni, uno nostrano l'Albertotti, forestiero l'altro il Liebreich, sui pittori del violetto e, più in generale, sulla possibilità di dedurre da dipinti le alterazioni della funzione visiva degli artisti.

Ecco, nel centro sinistro nella sala, la più vasta tela, *Aprile* con all'angolo il pesco fiorito, col terreno signoreggiato dal tridente di un grande albero brullo, e la plaga celeste lacerata da quell'oscura macchia di nubi, che, se non fosse un motivo bizzarro, potrebbe rispondere a un' infermità oculare, di cui soffrì il pittore, e precisamente a uno *scoloma* o tenebra parziale della retina. Di rimpetto, la *Quiete*, il paesaggio vissuto di minuscoli gruppi umani che, per naturale associazione di somiglianza, rievocò all'acuto medico nostro l'*Étoile du jour* di Corot, a Tolosa e che a me rammenta, sempre per l'atteggiamento delle figure, il *Paysage matinal* (Louvre), del medesimo paesante francese.

Ma queste reminiscenze interessanti furono soverchiate dall'effetto principale riportato dalla visita, dall'impressione recisa — quasi per immagine acustica negativa — di un alto silenzio occupante quei cieli, quelle campagne, quelle acque. Il quadro

di un paesista di genti minori, che per l'arcata divisoria si affaccia dalla sala attigua e che, intitolandosi *Sinfonia*, vuol significare una frotta di cenerognole onde spumanti ed esclamanti, sembrava produrre un frastuono irriverente.

Nei cento frammenti di natura viva, entrati nell'anima di quell'interprete e restituitici dalla sua tavolozza, mancano le foglie che discorrano col vento, i tronchi esercitati dall'urlo e dalla torsione del turbine; tace ogni suono di correnti, ogni voce d'alato, querula o festosa. Dentro una cornice (N. 419) è riprodotto un timido salto d'acqua, e in un quadretto, ove una gregge di montoni o di porci albinì è incalzata verso la stalla dal mandriano, s'ode tra le piante il minaccioso stormire che annunzia la procella. All'infuori di queste rare e sommesse note, brillano per assenza quegli elementi che lo psicologo chiama *uditivi*.

Se alcuno dipingasi di meraviglia per sentir parlare di *auditivismo*, a proposito di un'arte la quale attinge e si rivolge a tutt'altro senso che all'orecchio, ha la ventura di poter invocare precedenti illustri. Discutendosi, una quindicina di anni or sono, tra uomini di Lettere e di Biologia, circa l'influenza dei vari sensi sulle forme immaginative della poesia leopardiana, un temuto ministro della critica chiese con piglio burbero a che approdasse l'indagare se il Recanatese era più o meno uditivo, più o meno visivo; e che cosa avesse mai la lirica da dividere coll'occhio e colle orecchie del poeta. Un altro maestro di critica e di lirica, Arturo Graf, aveva però anticipato la risposta, dichiarando d'essere stato prevenuto proprio dalla psico-antropologia nel rilevare che il Leopardi è meglio *uditivo* che *visuale*. Da quel giorno il considerare l'auditivismo o il visualismo nei poeti finì di essere un proposito sacrilego, e al più timorato critico di parte letteraria non scotta oggi di ripetere il linguaggio degli infedeli.

Ripigliando il filo e l'ipotesi che i muti spettracoli di natura accarezzati dal Fontanesi possano aver qualche legame con un tipo speciale di immaginazione, ossia colla scarsezza dei fantasmi sonori nel cervello dell'autore, si affronta per lo meno un un paio di ragguardevoli ipotesi. L'una dirà che, trattandosi di un seguace del Corot, del pittore cioè di tranquilli aspetti naturali, d'albe argentine e di vesperi vaporosi, non vi è bisogno di addurre la supposta formula immaginativa dell'individuo, per la genesi di ciò che si chiarisce in modo più semplice col

discepolismo della tecnica e della ispirazione. Dirà l'altra che l'arte della linea e del colore non è musica; e che gli spettri dell'immaginazione più familiari alla psiche del pittore sono sempre i visivi, non gli acustici; che, anzi, l'udito con le sue rappresentazioni e impressioni è affatto straniero all'elaborazione figurativa, come lo spiegherebbe l'opera di squisiti dipintori, più o meno ottusi di orecchi, in nulla differenziabile da quella dei senzienti.

Da un tale punto di vista classico ed agiato, diverge l'argomento di chi scruti con lente psicologica il meccanismo e il prodotto di un'attività estetica.

L'occhio non è l'unico strumento del travaglio cerebrale del pittore, come l'udito non è l'organo esclusivo di una capacità o di una maniera musicale, come l'interna elaborazione non è il tutto per il poeta. Davanti al suo paesaggio, ai suoi modelli, oppure davanti alla propria finzione intellettuale, il fabro del pennello non istà colla sola retina impressionabile, o colle sole ricordanze ottiche, quasi fosse la camera oscura del fotografo o una lastra non riflettente che luce; ma ha pronti e disposti gli altri apparecchi ricettivi per le molteplici parvenze del mondo esterno, e tiene presenti le svariate immagini del suo sogno. La realtà esteriore, animata o inanime, e la sua raffigurazione mentale di rado sono costituite da una specie isolata d'impronte: essa, al di fuori o al di dentro di noi, viene *reduta* e *udita* simultaneamente, per non dire ora di altri fattori sensoriali più umili che possono includersi nella percezione complessa.

Hanvi scene pittoriche, a prevalenza visuali, si intende, ma intrecciate a componenti uditivi così vitali, che l'eventuale esclusione di questi non farebbe a meno di influire sulla scelta del soggetto, sulla compiutezza della riproduzione, sulla scossa sentimentale onde l'artista deve vibrare nelle proprie concezioni, col desiderio di trasmetterla all'osservatore.

Se in cospetto della burrasca, o della foresta arruffata dal temporale, o di una precipite massa di acque, proviamo a ostruire le orecchie, ad eliminare cioè gli elementi sonori e a ridurre la eterogeneità sensoria del vero al gruppo unilaterale degli stimoli luminosi, come in uno schermo cinematografico, si sperimenta un non so che di vuoto e di parziale. Gli corrisponde quella scipitezza, nota ai fisiologi e ai buongustai, che si

assaggia sorbendo ad occhi chiusi un prelibato vino, brillante di colore. Il mare infuriato è, sì, nel rincorrersi e nel frangersi dei cavalloni, ma pur nel rombo e nel fragore; l'agitazione della selva è nel vasto caratteristico fruscio, oltre che nei mutamenti delle cime scompigliate; il torrente, che si voltola per dirupi e scheggioni, colpisce per lo spumeggiare, ma ancora per lo scroscio.

Un cervello di artefice, costruito in guisa da sentire con vivacità il segno e il fascino di ambedue le categorie di immagini sensoriali, e da rendere egualmente agevole la loro risorgenza, presenterà la disposizione più acconcia per prediligere ed imitare episodii naturali del genere degli addotti esempi. Al contrario un costituito cerebrale, sfavorevole all'accoglimento o alla rievocazione della serie acustica delle impressioni, difetterà d'un notevole movente per rivivere e per scegliere uno spettacolo sonante, piuttosto che un aspetto quieto del mondo; non avrà impulso speciale, per preferire, che so io, una schiera di flutti fustigati dal fortunale a un azzurro piano di bonaccia punteggiato da vele; l'impetuosa cascata di un fiume a un calmo specchio di lago; le ciocche d'alberi tormentate dall'uragano a un profilo di colline nel crepuscolo.

Ho migliore notizia della vita che dell'opera di Agostino Tassi e di Pietro Mulier, i due figuratori di fortune marine, i quali, essendosi segnalati anche come delinquenti, vennero a fuoco prima dell'antropologia criminale che della critica naturalistica dell'arte; ma dalla traduzione letteraria delle loro pitture, fattaci da un raccontatore fedele, ben si ritrae come dovessero avere nei propri cervelli un'integrale rappresentazione degli accidenti di mare, così pei caratteri di luce, come per i caratteri di suono. E non rileva l'osservare che la maniera artistica dei due è abbastanza spiegata dalla sua intonazione colle loro torbide anime; il contributo del sentimento non annulla l'influenza del modo di percepire, di ricordare e di immaginare.

E, con grande probabilità, aveva un tipo di immaginazione bilaterale — voglio dire *visuale-uditivo* — Gaspare Dughet, il Poussin romano, che, scrive l'abate Lanzi, « giunge a rappresentare non pure il colorito dell'alba, o del mezzodì, o della sera, o di un cielo tempestoso, o di un sereno; ma l'aura stessa

che scuote soavemente le frondi, e il turbine che svelle e atterra le piante ».

Si prenda a caso, ad apertura di libro o di memoria, una pagina pittorica di Salvator Rosa: o il *San Paolo nella foresta*, della Brera o il *Paesaggio con figure*, della Galleria Reale inglese; nell'uno e nell'altro quadro il fogliame degli alberi prono o prostrato, le branche e i tronchi contorti e schiantati, ci appaiono come se si fossero fermati nell'ultimo gesto di lotta col vento; e dentro al suo cupo suono sembra stridere il verso pauroso dell'uccello smarrito tra le nuvole agglomerate e cineree di tempesta. Tutto lascia supporre che l'artefice, eseguendo o meditando le sue creazioni, avesse non solo le forme, i colori, il movimento dinanzi agli occhi della testa e della mente, ma offrisse ancora attenzione o ricordo all'eco dell'acqua che correva, del bosco che stormiva, dei rami che si spezzavano. All'ammettere questa collaborazione dell'orecchio per Salvator Rosa, ne esorterebbe inoltre quanto sappiamo sulle apprezzate qualità uditive della sua intelligenza; possedeva un'anima finemente musicale, e Giovan Carlo de' Rossi, celebre suonatore d'arpa a tre registri, era di coloro che avevano più assidua comunanza con lui, in quella specie di Peripatetica adunantesi alla Trinità dei Monti attorno al poeta-pittore-commediante; recitava, narra un testimonio auricolare, « con un'espressione mirabile di tuono nella voce, e nella vivacità dei gesti che gli dipingeva colla lingua ».

Mi figuro facilmente lo scatto di sorpresa e di diniego di alcun giudice laureato d'arte appena venga dato segno che il Pinturicchio è il silenzioso pittore di paesi che potrebbesi citare a contrasto di un pittore canoro come Salvator Rosa: le diversità di tempo, di regione, di scuola, di maniera, sono argomenti bell'e apparecchiati per incolpare di stravaganza la comparazione. Affrettiamoci a rammentare che il pittore umbro, quanto a facoltà acustiche, non era felicemente dotato (lo si chiamò *Sordicchio*, prima che Pinturicchio) e ciò dia ragione del come a lui vada il pensiero nel cercare il contrapposto con un paesista uditivo. Senza dubbio, i suoi alberelli svelti e pacifici, per esempio nello sfondo d'altare a Santa Maria del Popolo o nel paesaggio della gentil Madonna di Sanseverino; le sue

placide acque sotto le galee del cardinale Piccolomini, alla Libreria del Duomo Senese; o sotto la barca del reduce Ulisse, alla Pinacoteca Reale di Londra, sono simboli direttamente riferibili alla configurazione dei luoghi natali, allo stile peruginesco, alle idealità del sentimento, alle esigenze del tema trattato e a tutti gli altri coefficienti, che ci novera ogni manuale accademico o commerciale di storia pittorica. Ma, accertata nell'artista la povertà delle impressioni e delle immagini uditive, come contendere all'avviso che la sua personale espressione del mondo si accordasse con la qualità della propria rappresentazione intellettuale? Per diversa via, oltre quella dell'occhio, egli non comunicava colla realtà esteriore, e le proteiformi vibrazioni di questa erano polarizzate verso il centro visivo di percezione e di riproduzione. Altri aspetti della natura, che non fossero quelli immobili e muti, più difficilmente avrebbe potuto ricevere e riproiettare. Le sue linee di paesaggio fanno d'ordinario l'effetto di una veduta in grande lontananza, senza strepito o fremito; tra le sue nuvole — appunto come nel mentovato fresco di Siena — che l'arcobaleno indicherebbe esposte a nembo recente, non ha sentito esplodere il tuono; le vele dei suoi navigli sono gonfie di un vento che non s'ode garrire.

Ma il caso di Bernardino Betti, il *Sordicchio*, ancora per un secondo verso è adatto a provare l'innegabile, se ben indiretto, influsso della funzione uditiva sul prodotto del pittore; e l'opportunità di non trascurare l'esame di essa in una ricerca estetica psicologica. Parecchi moderni scrittori d'arte, per curiosa combinazione, si sono trovati d'accordo nel rilevare in Pinturicchio una mediocre profondità di pensiero, uno stento, salvo rarissime volte, a penetrare l'interno stato d'animo delle proprie creature, al contrario di ciò che fecero i sodali della sua scuola e della sua epoca, Perugino e Raffaello; e piuttosto gli riconobbero una spiccata attitudine alla narrazione aneddotica esterna, a colpire col bagliore delle tinte, collo sfarzo, coll'ornamentazione da miniatore, colla scenografia degli aggruppamenti e dei cortei.

Non è da escludere che in tal temperamento artistico, che lui singolarizzava dal maestro e dai condiscipoli, entrasse come determinante la manchevolezza del senso uditivo. Al che parrebbe di poter subito opporre vittoriosamente che i sordi e i

sordastri sono più abituati, epperò più abili, a voltare in valori visuali e muscolari il « concetto della mente », direbbe Leonardo. E questi infatti nel *Trattato della Pittura* consigliava di imparare dai sordomuti il linguaggio dei gesti e dei movimenti delle membra, perchè « meglio il fanno che qualunque altra sorte di òmini ». Ma ciò, se è giusto per le azioni mimiche precise, energiche, a significato convenzionale, sarebbe, coi dovuti rispetti, contestabile quando lo si volesse riferire ai gradi minimi del cambiamento di moto e di forma occorrenti all' espressione involontaria delle emozioni. La persona ad udito integro sa modulare, tanto la propria voce, che risulta di tenui proporzionati atti dei muscoletti laringei, quanto le contrazioni e le distensioni di tutti gli altri muscoli faciali; invece i duri di orecchio, sia che parlino alto, sia che parlin sommesso, lo fanno sempre con una costante monotonia di suono, alla quale corrisponde una fissità, un incantesimo nell'atteggiamento fisionomico, restio ad adattarsi alla scala semitonata della ginnastica emotiva. Per ben rappresentarsi e riprodurre l'espressione di sentimento, non basta averla veduta sul viso altrui; bisogna averla fatta transitare per i proprii muscoli, le cui contrazioni lasciano nel cervello quelle vestigia incoscienti, eppur tanto educative per la reazione mimica, che si definiscono « immagini motrici ». Chi non sa *eseguire* a puntino un'emozione, è difficile che riesca a riprodurla fedelmente; chi, come il sordo, non sa piangere e sorridere con finezza, non la raggiungerà di certo nella raffigurazione. È proprio la circostanza specifica di adoperare ancora una volta il conio letterario logorato dall'uso: « Se vuoi che io pianga..... ».

Non si farebbe soverchio sforzo a sostenere che l'imperfezione rappresentativa dell'artista umbro, legata all'ottusità acustica, è possibile dimostrarla in più di un pittore antico e in qualche eccellente moderno, turbati dalla identica deficienza sensoria. Ma qui non è il luogo, e nemmeno è momento questo di compendiare l'esame, da me istituito altrove, di una seconda funzione uditiva — la sensibilità musicale — che pure ha il suo riflesso indiscutibile e la sua spinta direttrice sulla composizione e sulle forme dell'opera pittorica.

Se la reputata memoria di Federico Barocci, il filosofo istintivo della melodia e dell'armonia dei colori, il sentenziatore dell'identità tra arte dei suoni e arte del disegno, avesse sentore dei supposti vincoli, della solidarietà funzionale tra occhio, mano ed orecchio, tra organo della pittura e organo della musica, sarebbe forse dei pochi a dar suffragio favorevole alla teoria. Ed ei si leverebbe il dubbio d'aver con un paradosso, mancato di rispetto al Duca della sua terra quel giorno che, intento a dipingere e interrogato da Guidobaldo d'Urbino sulla faccenda, gli diede la risposta un po' canzonatoria: « Signore, sto accordando questa musica! ».

CAPITOLO III.

La sensibilità minore (tattile e muscolare) nella emozione e nell'elaborazione artistica.

La sensibilità tattile

Quanti son curiosi della impenetrabile umanità di Leonardo dovettero vibrar di soddisfazione a ritrovare nel codice ashburnamiano quella pagina, a cui egli aveva affidato un segreto sfogo ammirativo per la propria *Gioconda*: « Tutti li sensi insieme con l'occhio la vorrebbero possedere e pare che a gara vogliano combattere con l'occhio. Pare che la bocca, s'è la bocca, se la vorrebbe per sè in corpo; l'orecchio piglia piacere di audire le sue bellezze, il senso del tatto la vorrebbe penetrare per tutti i suoi meati, il naso ancora ricevere l'aria che dal continuo di lei spira ».

Il commento più comodo di tali parole è che esse abbiano corrisposto a un istante di tensione di tutto l'essere dell'artefice verso la modella del quadro eterno; a un brivido di passione diffuso per tutti i nervi dell'innamorato. Ma anche potrebbero significare un teorema estetico, piuttosto che un desiderio d'amante; potrebbero rappresentare il pensiero dell'irrequieto analizzatore intorno al procedimento, onde l'opera figurata agisce sopra la sensibilità degli spettatori, e mediante il quale l'impressione visiva si irradierebbe a tutte le altre capacità sensorie, moltiplicando così le fonti dell'emozione.

Troppo grande sarebbe la ventura per la già enunciata ipotesi scientifica (*Vegg. capitolo antecedente*) di potere aggrapparsi a un tanto precursore! Poi che tratterassi qui, in particolare, degli elementi *tattili* della pittura e della scultura, riuscirà forse

più acconcia e più certa la raffinata osservazione che si attribuisce a Lorenzo Ghiberti. Fu per una statua antica, veduta in Padova, che egli ebbe la frase, diventata preziosa per noi: « Ha (*quella statua*) moltissime dolcezze le quali il viso non le comprende nè con forte luce, nè con temperata; *solo la mano a toccarla le prova* ». Sicchè il Ghiberti s' avrebbe a ritenere l'antenato più legittimo della nostra dottrina sui valori tattili nelle opere grafiche e plastiche, valori che — come verrà apparendo man mano — niente hanno di comune con quelli che uno studioso antiquario americano additò per discernere le copie dagli originali, le così dette *superfici morte* dalle *superfici viventi*.

È pacificamente ammissibile che un residuo di impressioni tattili si mescola a parecchie sensazioni estetiche, le quali alla prima sembrerebbero di esclusivo genere visuale. Esaminiamo bene l'appagamento sensorio che ci diedero il bianco tappeto di una nevicata e un drappo di nerissimo velluto; la groppa di un levriero e il vello ricciuto della pecora; una polita superficie eburnea o marmorea e il menisco del mercurio; i petali della gardenia o della magnolia e la gota di un bimbo; il flutto di una bionda capellatura e una matassa di seta.... Tutti questi oggetti, vivi oppur no, furono agenti di piacere sopra il nostro spirito, non unicamente per i loro aspetti, per il gioco d'ombra e di luce, per il candore, per il bruno, per lo splendore, per le tinte, per il disegno, per la curva, per le ondulazioni....; ma ancora per le immagini tattili che, simultaneamente alle visive, da essi ci derivarono: per le impressioni gradite di molle, di soffice, di liscio, di tenero, ecc., che provammo volta a volta, toccando o carezzando quelle stoffe, quell'avorio, quei fiori, quelle carni o quelle chiome, di quadrupedi eleganti o di creature umane.

Pur quando ritroviamo siffatte cose o materie, effigiate dal magistero dell'arte, il nostro godimento è fatto, non soltanto di meraviglia per la riproduzione fedele delle parvenze ottiche, ma anche dal ridestarsi — sebbene in tono più smorzato — delle congiunte e piacevoli vibrazioni di genere diverso (le tattili) che non mancarono mai nella percezione complessa dell'oggetto vero.

Supponiamo che quel giovinetto gentile, miseramente mutilo di ambedue le braccia, che s'incontra per le vie di Torino, abbia il conforto d'uno sviluppato sentimento del bello e qualche

attitudine ad investigare se stesso. Quale potrebbe essere l'impressione di lui, sfornito di una grande somma di sensazioni tattili, in conspetto alla figurazione pittorica di alcune realtà inseparabili da quelle? di fronte, per esempio, alla stola di morbida volpe nel ritratto muliebre di Sebastiano del Piombo, agli Uffizi; o di fronte al robone vellutato di Jacopo Soranzo, del Tiziano, nell'Accademia di Venezia? Con molta probabilità nei centri rappresentativi e memorativi di quel ragazzo risorgerà solo il lato ottico della percezione bisensoriale (vista e tatto); e l'effetto estetico sarà scarso ed incompiuto rispetto a quello che ne ricevirebbero gli altri osservatori, provvisti di ambedue le specie di immagini; ricordevoli del piacere sentito nelle relazioni che trascorsero fra i propri integri sensi (occhio e mano) e un mantello di pelliccia o una veste di velluto.

Convieni rassegnarsi a sentir giudicare più ingegnosa che sicura questa teoria della partecipazione delle rappresentazioni tattili al sentimento estetico generato da taluni lavori pittorici o scultorii.

Ancor più discussa sarà l'idea — alla quale è ormai opportuno di dare svolgimento — che il senso del tatto, oltre al concorrere nella formazione dell'emozione di bellezza, non è estraneo neppure nell'attività creatrice ed esecutrice dell'artefice.

Ma, a tentare la persuasione di tale possibilità, sia consentito prima il digredire per poco nel campo letterario, dove la dimostrazione sortirà forse più facile.

Nei Ricordi postumi di una castigata prosatrice, in un luogo dove si porge notizia del lavoro di lima sulle proprie composizioni, leggesi: «*Il mio Pietro m'è assiduo compagno in questo lavoro. Si direbbe che egli avesse acquistato per lungo uso, nel polpastrello delle dita un tatto delicato, a cui non sfuggano le asperità della polvere; è perciò, che secondato troppo, potrebbe indurmi al difetto del leccato, del consumato e quasi all'eccesso del lucido, in danno della gagliarda impronta e dei rilievi netti. Invece parmi che sia da preferirsi una certa opacità marmorea e qualche angolo vivo.....*».

Sarebbe spirito di contraddizione il dubitare che l'autrice, meditando o vergando un tale linguaggio, sistematicamente figurato secondo una sola specie di sensibilità, non abbia scritto come sotto dettatura di una serie concatenata di impressioni tattili, risorte insieme ai fantasmi visivi e uditivi delle parole

adoperate. Al cervello di un monco e di persona altrimenti sfornita o difettosa degli organi del tatto — fosse pure il cervello di un genio — non sarebbe capitato di allineare una fila di simili metafore: ed esse altro non sono che immagini, le quali ebbero il primo antico abbozzo nella modesta funzione sensoria dei polpastrelli digitali, e che, rifluendo alla penna, tra le dita di uno scrittore, parrebbero tornate davvero al punto preciso donde eran partite.

Non si pretende con ciò che il gettito immaginativo di tal qualità sia specialmente abbondante nella produzione letteraria. Sono sempre le percezioni della vista e dell'udito le sorgenti voluminose e perenni, a cui tutte le arti ricorrono per la fioritura dei traslati. Nell'intero poema omerico si numerano ben quattrocentodiciannove immagini visuali e centonovantasei uditive, accanto a sole diciassette immagini tattili (1).

Ma non mancano temperamenti di scrittore dove gli aggettivi, i paragoni, le similitudini, attinte dal prosaico campo delle sensazioni epidermiche, salgono a una percentuale rispettabile. E risolva chi vuole se ciò più derivi da una iperestesia delle specifiche terminazioni nervose, o da una frequente esperienza a cui esse sieno state sottoposte nel corso della vita individuale. Molte persone dei drammi e dei racconti dannunziani (poco importa se siano o no tratti autobiografici, autoscopie dell'anima dell'autore) si segnalano per un parlare cosperso di ricordi tattili. Si direbbe che esse abbiano offerto la totale estensione della pelle agli stimoli del mondo esteriore, e che affatto ignude abbiano trascorso i propri giorni: tanto son ricorrenti nella loro verbale espressione le reminiscenze, le associazioni a contenuto tattile.

Verosimilmente tutti i costituiti a ipereccitabilità sessuale hanno tendenza a quella caratteristica specie di retorica. Un distinto biologo defunto, che non faceva mistero del suo abbandono alle pagane tentazioni, dolevasi che la mano umana non fosse configurata come l'estremità del palmipede; non avesse cioè la membrana interdigitale, a disporre di più larga presa

(1) M. L. PATRIZI, *L'evoluzione delle immagini uditive e delle impronte musicali dalla poesia classica alla decadente* (nella *Nuova Antologia*, 16 dic. 1907).

per la carezza di cose inanimate e animate. Un'erotomane culta e di geniali doti artistiche metteva tra i deplorabili errori della natura che la donna e l'uomo non fossero conformati concava e convesso — allo scopo di centuplicare l'area dei reciproci contatti — come matrice e maschio negli stampi..... Se quei due vivi ingegni fossero stati volti alla letteratura, chi sa quanti riflessi della esaltata sensibilità cutanea, quante rappresentazioni tattili avrebbero costellato l'ispirazione e le pagine loro!

Sperando che questa parentesi dell'immaginare letterario abbia rimandato qualche chiarezza sull'analogo quesito nella categoria dei pittori, rifacciamoci alla tesi: che anche l'artista figurativo, l'elaboratore per eccellenza di sensazioni visuali, può talvolta valersi, al pari del poeta, della elevata eccitabilità e del materiale di percezioni del tatto.

Va tuttora celebre la virtuosità di alcuni pittori nell'imitare fino all'illusione, o le diverse qualità di stoffe, o la varia pastosità delle carni, o la leggerezza vellicatrice delle chiome. Citiamo i maggiori rispettivi esemplari.

La « maestria dei panni » è stata posta fra le caratteristiche e le qualità ammirabili di Tiziano.

Del ritratto di Leone X, di Raffaello, dice il Vasari: « Quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa, che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sì che non colori, ma oro e seta paiono..... ».

Chi, anche oggi, si fa ad osservare da vicino il grande politico dipinto dal Lotto per la chiesa recanatese di S. Domenico, distingue — come se toccasse con mano — i diversi tessuti, nei quali molti santi e martiri si panneggiano. Si sente che il manto scuro di S. Tommaso d'Aquino ha una consistenza che non è quella del vestito sottostante, cioè della chiara lanosa tonaca del domenicano; e il bianco di quest'ultima a sua volta genera il timbro di sensazione non identica a quella d'un'altra area bianca: la mitra episcopale — in raso — di S. Flaviano. Ha fedelissimamente le floscie pieghe del lino il lenzuolo avvolgente il Salvatore nella *Pietà*, e son proprio di rigida seta le rigonfie maniche della Maddalena, acconciata secondo la moda delle gentildonne del luogo all'alba del cinquecento. Oh, spetterebbe anche a Lorenzo Lotto l'elogio assegnato a Sebastiano del Piombo per la sapienza di differenziare colle gradazioni

luminose di un'unica tinta il velluto dal raso, il raso da altri tessuti, come fece poi cinque neri diversi nelle vesti di Pietro Aretino!

Chi più di Giorgione e del Correggio rendette palpabili in una tela le carni femminili? Riesaminiamo il *Concerto campestre*, l'*Antiope addormentata* del Louvre, la *Danae* della Borghese. Sarebbe prodigioso che a quei principi del nudo il solo occhio fosse stato sufficiente per cogliere e fissare le fuggevoli diversità tra il pannicolo cutaneo del ventre in leggera depressione e la pelle distesa del dorso o delle anche doviziose.

Per l'abilità straordinaria di ritrarre al vero masse di capelli, è naturalmente Palmavecchio il primo che ne viene a memoria, colle notissime *Tre sorelle*, colla *Violante* e le parecchie altre matrone — si direbbero quasi consanguinee — gloriose tutte delle loro chiome dorate ed aeree.

A Palmavecchio non parrebbe indegno di approssimarsi, eccezion fatta per le carni, Guido Reni, che « di conciaturo di capelli, di aggiustamento di veli e panni attorno alle teste... professavasi a ragione maestro » (Malvasia) (1).

Ebbene questo successo, raggiunto solo da pochi, nella tecnica di render tangibili e panni e carni e capigliature, si crede di spiegarlo interamente colla squisita funzione visiva degli artisti, collo studio e il ricordo di chiaroscuri, di trasparenze, di riverberi, di opacità, di sfumature cromatiche. E il fatto che certi effetti vennero conseguiti per lo più dai signori del colore e della luminosità, dai maestri veneti, sembra favorire una tale divulgata opinione.

(1) Continua il MALVASIA (in *Felsina pittrice*, vol. II, pag. 78-79, alla *Vita di Guido*): « Mostrava a' scolari sù cocchi e sù pile, con trece finte di canapa, di seta, le regole ò il modo di raccogliarle con bizzarria, rassettarle e stranamente annodarle; lasciarle con certe negligenze, che.... siano artifici, cadere in biondi ed ondegianti volumi, quali meravigliosamente si osservano nelle sue Maddalene e nelle Sibille.... Nè con certa abbreviatura cavedonesca mostrò di prima macchia le barbe e capelli.... ma al contrario si servì di quel primo colore, quasi di letto per scherzarvi sopra gettandovi con gran brio, appoggiato ad altrettanta intelligenza, prima d'ogni altro (se non forse da Tiziano talora, se bene non con tanto rischio) da lui praticata, i peli girati per varii versi, mortificati e vivi, conforme il loro sito di sotto, e di sopra, dandovi poi nella prima sommità compimento co' primi e principali lumi a suo luogo ».

Ma l'impronta visuale con tutte le sue combinazioni e gradazioni d'ombra, di luce, di tinte, non è esauriente per foggare nel cervello del pittore una copia perfetta di ciascuno degli oggetti mentovati. A lui, per non confondere un crine crespo con un altro fittamente ondulato, la nudità dell'addome con quella delle spalle, la levigatezza dell'alabastro con quella di altra pietra semidiafana, è indispensabile ricorrere alla controprova del tatto: e quest'organo risolverà se sieno più o meno brevi quelle onde di capelli, se sia più o meno fina la « grana » di quei marmi o di quella pelle; e lo istruirà da vantaggio per la riproduzione scrupolosa della realtà.

L'esperto di materie tessili si decide tra due pezze apparentemente uguali, dopo averle fregate tra il pollice e l'indice, che afferrano le sottigliezze sfuggite all'occhio. L'imitatore grafico della natura, quando gli elementi luminosi non riescano a specificargli direttamente le minime differenze tra due aspetti molto simili, fa appello al congegno sussidiario, all'immagine tattile: *ricorda con la mano* che — mettiamo il caso — il tessuto di lana ha un piano a maggiori disuguaglianze di una superficie regolare di velluto, e ne prende norma per l'uniformità o la disformità della riflessione luminosa.

Si consenta dunque, per determinate contingenze, all'ipotesi del contributo e dell'azione di « controllo » esercitata dalle rappresentazioni tattili sul meccanismo visuale — percettivo e memorativo — degli artefici. Un'eccellenza di funzione della sensitività epidermica influisce per lo meno in due modi sull'opera dal pittore: può ispirargli, sia incoscientemente, sia con predilezione consapevole, di riprodurre spesso fenomeni reali contrassegnati da importanti stimoli tattili; o può aiutarlo a formarsi una percezione integrale — plurisensoria — e perfetta della natura da imitare; di conseguenza apportargli una capacità maggiore nel magistero tecnico.

Supponete davanti a voi le mentalità e i quadri di due artisti, al medesimo grado felici di sensazioni e di fantasmi visuali, ma agli estremi opposti nell'attitudine di conservare e di evocare gli elementi *tangibili* di uno spettacolo, d'un essere, d'un oggetto: il primo, iperestesico da contare col polpastrello i peli di una piuma; l'altro con dita rozze e sensitivamente ottuse come quelle del manovale. Indovinerete di certo se ascriverete

al pennello del secondo la raffigurazione dei manti senza tessuto, delle stoffe anonime; dei capelli generici, senza età, sesso o razza; delle carni senza distinzione di topografia anatomica.

In tal modo sono alleati l'occhio e la mano nella costruzione dell'opera figurativa; e intendesi la mano, non come esecutrice di movimenti coordinati, ma come apparecchio finissimo di sensibilità.

I molti che non sono parziali del nostro metodo crederanno di batterlo col cimentarlo nelle prove estreme; ed è probabile che interroghino se basti al fisiologo di fare una perizia sul senso del tatto d'un allievo-pittore per pronosticare i caratteri principali che avranno le sue tele. Non è la cauta analisi scientifica che può proporsi questa precisione di profezie; ma essa ne assicura che dentro certi limiti, fra delicatezza sensoria della mano e spettacolo naturale dalla medesima effigiato, trovasi un nesso logico, che ha diritto a non essere scambiato coll'abbinamento bizzarro e superstizioso del chiromante.

Quando in un pittore — giova d'insistervi — sia stata riconosciuta, mediante i minuti procedimenti, di cui lo sperimentatore dispone, una indubbia torpidità della funzione tattile, si può garantire che quegli non sarà mai un ammirato riproduttore di talune realtà esterne (marmi, stoffe, carni, capelli, ecc.) per quanto siano eccezionali le sue qualità di colorista e di disegnatore; allo stesso modo che il daltonico e il violettista non riusciranno a specchiare inalterati i passaggi cromatici; allo stesso modo che il sordo non si farà introduttore, nei propri quadri, di accenni e motivi sonori o musicali.

Quanto poco compromettente sia stata sempre la posa degli scrittori d'arte, di fronte ad alcune illusionanti imitazioni delle apparenze esteriori, lo si sa: si sono limitati ad annotarle e ad inarcar le sopracciglia, confondendosi, senza volerlo e senza meritargli, col ceto dei villani inurbati. Invece la psicologia analitica apre uno spiraglio su codeste meraviglie a fondo cieco, fa vedere che anche talune particolari abilità hanno una genesi organica, e nient' affatto misteriosa. Misterioso sarebbe il contrario: cioè che la summenzionata raffigurazione di aspetti inscindibili dalla stimolazione del tatto, astraesse proprio da questo congegno nervoso deputato ad accogliere ed elaborare, nell'economia fisiologica dell'artefice, quella special forma di vibrazioni dell'universa energia.

Non vuol essere più d' una supposizione la nostra. Essa, al pari di tutte le ipotesi, domanda di vivere soltanto finchè un'altra meglio soddisfacente non la sospinga; ma, senza immodestia, presume di sovrastare al beato metodo delle esclamazioni e degli stupori, che d' ogni opera di bellezza fa un miracolo inesplicabile e si scandalizza al più piccolo tentativo di indagarlo.

La sensibilità muscolare

Ben trovata, se non vera, la leggenda sugli ultimi anni di Michelangelo, che cieco, si sarebbe fatto condurre davanti al torso di Belvedere, per abbracciarlo, per carezzarlo, e imprimerli così dentro il cervello una fresca copia dell' insuperato esemplare!

Sulle prime l' aneddoto ha una cert' aria pietosa. Il più che mortale scultore è ridotto ad un infelice che tenti di sostituire uno strumento improprio all' organo perduto, è a livello dell' amputato che gesticoli col braccio di legno. Invece quelle mani, accompagnando i contorni del famoso capolavoro, non facevano che continuare una funzione di propria spettanza, un ufficio ad esse consueto e naturale, data l' intima conformazione dell' artista.

Posto il quesito, se il genio di Michelangelo dovesse più all' occhio o alla mano, più al senso della vista che al senso muscolare, credo che la risposta si farebbe attendere un pezzo. L' intera sua opera, compresa quella del pennello — viva più assai di moti che di colore, tutta agilità, forza e flessioni di membra, solida e a rilievi gagliardi — non dà a supporre quadri piatti e tranquilli, stampatisi prima nel campo mentale visivo dell' autore; ma un' irrequietezza di mutamenti nell' immaginazione dell' artista, un ondeggiare, uno svolgersi di linee, fermate da lui a colpi di matita, di stecca, e magari a tratti rapidi della mano per l' aria.

Quanto più in una produzione figurativa il componente grafico prevale su quello pittorico, tanto maggiore è il concorso che deve avervi apportato la capacità motrice, e, per essa, quella ben definita specie di sensibilità — *sensò muscolare* — che procura al cervello la nozione e la verifica dell' intensità, della

direzione, dell'esattezza, dell'ordine dei movimenti, e che rappresenta quindi una parte fondamentale nella percezione e nella riproduzione di un disegno.

Torna opportuno qui di trar fuori l'antica curiosa ricetta del Lomazzo per la fabbrica dell'ottima tra le pitture, che avrebbe dovuto aver per oggetto la prima coppia umana, col l'Adamo disegnato da Michelangelo e dipinto da Tiziano, e l'Eva disegnata da Raffaello e dipinta dal Correggio. Il Domenichino scrivendo a Francesco Angeloni in Roma, qualificava per follia una tal pensata, ma a noi sembra che non si poteva intuire con miglior eleganza la differenza tra le predisposizioni fisiologiche di due tipi d'artisti ugualmente grandi. In Tiziano e in Correggio sono gli elementi più strettamente visivi, diremmo *retinici* (luce, colore) che risaltano; in Michelangelo e in Raffaello prendono il primo posto quelli (linea, disegno) in immediata relazione colla maestria dei movimenti e col *sensu muscolare* che vi sottende. La memoria specializzata per i colori o per le forme, della quale Taine trovava in se stesso un caso molto dimostrativo, e su cui converrà ritornare, forse si collega al prevalere d'uno dei due sensi: il cromatico o il cinetico. In arte v'è il « genio dell'occhio », e v'è il « genio della mano »: una classificazione questa, non più disutile delle altre, beneficiata almeno dall'attenuante di poggiar sur un criterio fisiologico e di rilevare un carattere profondamente distintivo della personalità creatrice.

Sia dato rammentare che codesta sensibilità dei muscoli non ha da esser confusa colla tattile, per la sola coincidenza che l'una e l'altra possano giovare del medesimo strumento: la mano. Quando la mano scorre per le prominenze e le sinuosità di una statua, come appunto avrebbe operato Michelangelo sul frammento classico, o quando, stringendo un qualsiasi stile grafico, segue a memoria le curve di una figura scolpita o dipinta, non s'affida ai noti corpicciuoli sensitivi, che la cute dei polpastrelli irretisce nelle sue maglie, ma agli apparecchi nervosi approfonditi nella carne dei muscoli. L'azione del *tatto* può anche esercitarsi nell'*immobilità* dell'organo senziente; invece il *movimento* di questo è condizione essenziale del *sensu muscolare*.

Manco a dirlo, gli storici dell'arte a nutrimento letterario, mescolano candidamente le due differenti sensibilità, specie quando s'avventurano nella psicologia degli scultori; ma chi ormai se ne meraviglia, se la sapienza letteraria — ai giorni della polemica leopardiana — arrivò a ritener sinonimi la sensibilità interna (viscerale) e il malor d'intestina?

Il senso muscolare, questa minuta misura e regola dei movimenti, non manca, s'intende, nè meno nei motori proprii dell'occhio; ma, potendo agire pure in difetto e a distanza di questo, dimostra una volta di più come sia complesso il campo della collaborazione estetica nell'organismo dell'artefice, all'in fuori dell'apparato visuale.

Coll'educazione della sensibilità dei muscoli, e non certo oculari, si chiariscono i sorprendenti risultati ottenuti nelle scuole di plastica dei giovani ciechi, di cui l'ammaestramento artistico si compie mettendo fra le loro mani, svariate forme animali e invitandoli a seguirne reiteratamente i contorni. Non facevano altro che addestrare il senso muscolare quegli Indiani del Nord-America, studiati dal colonnello Monterieff — lo ricorda il Galton — che seguivano con la punta di un coltello le linee di un disegno per avvalorarne l'impronta visiva. Faceva a meno della vista ed era un genialoide del senso muscolare quel Konewka, portato in fama da fisiologi dilettanti, che intagliava mirabili figure senza guardarle e senza interrompere la conversazione.

Tra le molte cose vedute e imparate nelle brevi ore di familiarità col maggiore dei nostri scultori, con Leonardo Bistolfi, rivedrò sempre l'improvviso lume che mi si fece su tema rimeditato, quando gli piacque di cogliere in sè e di confessare qualche fase iniziale delle sue artistiche concezioni.

Oppostamente a quanto pensano di lui alcuni critici, esortati dal carattere della sua opera, egli non la sente preceduta nel proprio spirito da una descrizione letteraria, da una figura retorica, e neppure da un'immagine visuale più o meno smagliante. Sembragli invece che le idee si svolgano da una specie di suggestione tattile-muscolare; che le sue forme di bellezza, già prima di diventar concrete, sieno figlie più della sua mano che del suo pensiero. Lungi dal vedere il soffio prodigioso

dell'animatore in quest'immediato passaggio dalla creta alla creatura, Leonardo Bistolfi vi trova la testimonianza della nativa sua disposizione alla plastica, in contrasto al genio poetico-verbale che altri s'appone di scoprirgli; e vi cerca con umile amore l'eredità psicologica del padre suo, un oscuro e valoroso intagliatore in legno, non vissuto abbastanza per veder il marmo e il bronzo gloriosi derivare dal proprio lavoro e dal proprio sangue.

E termini qui l'ordine degli argomenti e degli esempi per ritenere il senso muscolare qual fattore importante della vocazione e dell'opera scultoria. Resta ora ad accennare qual sia il contributo che il medesimo arreca al talento e alle caratteristiche obbiettive del pittore.

I soliti manuali dell'arte, tanto ricchi d'aneddoti, quanto miseri d'interpretazione, enumerano le storie meravigliose di paesisti che a lontananza di tempo seppero ritrarre con esattezza fotografica uno spettacolo presenziato, o un lembo di regione visitata; di ritrattisti che afferrarono a puntino una fisionomia guardata una volta sola. Ed ecco Regnault che descrive il Marocco, assicurando di vederlo; ecco i famosi ritratti a memoria del Sodoma e del Caracci, quelli del Bamboccio, di Orazio Vernet, di Gustavo Doré, ecc.

In simili ipermnesie parziali, la squisitezza del senso muscolare è un coefficiente che sta al disopra della comune aspettazione. Non poche volte l'immagine fedele dovette conservarsi nel cervello di quei pittori, più *per moto* che *per luce*, ossia più in forza della precisione di movimenti (immagini *motrici*) con cui i muscoli dell'occhio e della mano erano iti dietro alle linee di una fisionomia umana o al profilo d'un orizzonte, che per la « macchia » rimasta come impressa nei centri percettivi della visione.

Un libro paziente e coscienzioso (1) c'informa che furonvi pittori riusciti egregiamente nell'arte dell'incisione, ed altri che non la tentarono o la trattarono senza lode. Ciò non fu di certo l'effetto di capriccio personale o di circostanze esterne, ma di predestinazione verificatasi o mancata, a seconda dell'esistenza

(1) BAUDI DI VESME, *Le peintre graveur* (Milano, U. Hoepli).

o della deficienza nell' individuo di adeguate facoltà fisiologiche. Nessuna meraviglia che una soprasensibilità muscolare e la connessa padronanza dei piccoli precisi movimenti, fossero la determinante principale per indirizzare un artista al bulino; o che quegli, d' altra parte, fosse volto alla medesima direzione dalla povertà di doti fisiche indispensabili alla luminosità e al colorito. Mecherino Beccafumi, quando non potè più fidarsi del proprio senso cromatico, si trasformò nel « maestro dei getti » e trovò nome negli intarsi del pavimento del duomo senese. Ma, come è raro che il massimo di eccellenza si avveri contemporaneamente in due poteri percettivi d' uno stesso cervello, nel senso visivo e nel senso muscolare, così soltanto per eccezione (Rembrandt) sarà constatabile che un grande colorista sia stato grande incisore; o il viceversa. Non si conoscono notevoli stampe dovute a Tiziano o a Giorgione; e Dürero non è meraviglioso per il colore.

Havvi un ultimo aspetto dell' opera pittorica al quale non è estranea questa sensibilità — la muscolare — tanto poco considerata finora nella critica estetica.

Accade con frequenza di udire encomiare o censurare quadri, a seconda che attestino o no il cosiddetto « senso del solido ». Infatti la somma dei prodotti figurativi potrebbe dividersi in due vaste categorie, l' una dei dipinti a dimensione duplice, l' altra dei dipinti a triplice dimensione spaziale. Chi voglia addurre un rappresentante tipico della prima schiera non ha che a pensare ai freschi dell' Angelico nel chiostro di S. Marco, a quelle composizioni, che paion tracciate su carta per un corale, e nelle quali la profondità dei piani non sembra andar più in là dello spessore d' una pergamena. Per i molti, che si potrebbero citare, della maniera diametralmente opposta, valga la pagina d' album che in questo momento n' è a portata di memoria e di mano; quel forte *San Girolamo* del Bassano (Belle Arti di Venezia) che direbbesi finto in pietra anzi che in tela. O, se vuolsi opera più celebre, prendasi lo stesso santo (Pinacoteca Vaticana) effigiato da Leonardo.

Qualche motivo, inerente all' organizzazione dell' artefice, deve pur sottostare ad una così disparata maniera di sentire e di rendere il rilievo, a questa inesplorata dote della terza dimensione. Nè quello potrebbe consistere nella diversità di meccanismo della visione stereoscopica, che è la medesima in

quanti dispongono della funzione binoculare. Il motivo plausibile può esser cercato in un variabile grado di perfezione del senso muscolare del pittore, nella capacità maggiore o minore di circondare via via il modello col giro degli occhi e con altri movimenti più o meno consapevoli; di palparlo, a dir così, idealmente e per ogni verso; di trattare anche gli spettri dell'immaginazione, l'ombra percettiva, « come cosa salda ».

Il dar importanza all'innata finezza del senso muscolare non vieta di credere al contributo della prima educazione dell'artista e ad altre circostanze della sua carriera. È troppo chiaro che in Michelangelo l'energica solidità delle pitture, quel che si potrebbe chiamare talento *stereognostico*, fu preparato o sviluppato dall'esercizio scultorio.

La forte sporgenza di molte figure mantegnesche — rammento, per un esempio, quei veri altorilievi pittorici che sono i *Fatti di S. Giacomo e di S. Cristoforo* agli Eremitani di Padova — è un'impressione che si completa col sapere che il maestro era divenuto tale a forza di disciplinare l'occhio e la mano attorno alle antiche statue.

Dicesi che a rendere nel colore di Tiziano il risalto di Michelangelo aspirasse il Tintoretto: certo gli fu opportuno all'uopo l'espedito attribuitogli dalla tradizione, l'impiego cioè di piccoli modelli solidi, maggiormente « sbalzati » da acconcia distribuzione di luce.

Se i pochi affreschi superstiti della produzione pittorica di Bramante (p. e. l' *Uomo dell'alabarda*, o *Eraclito e Democrito* della Brera) vi sembrano quasi simulacri marmorei, non potrete non riferirvi alla notizia dello storico, registrante che colui, nel coltivar pittura, avesse costume « di copiar gessi e di dar lumi risentiti alle carni ».

L'epilogo del rapido discorso sopra il tatto e il senso muscolare, quali collaboratori non trascurabili dell'opera pittorica, sia occasione a fermare un attimo il pensiero sul profondo istinto plastico della natura umana. L'immagine in superficie e il colore, anche se trattati meravigliosamente, non riescono a dar piena soddisfazione al nostro spirito. Il dipinto senza rilievo è, ad insaputa di noi stessi, un simbolo troppo impari al bisogno che abbiamo di sentire il mondo esterno riprodotto nella totalità

dei suoi caratteri: e, per procurarci questa compiuta e complessa sensazione, poichè l'occhio non basta, facciamo ricorso ai combinati ordigni di sensibilità e di movimento distribuiti nella pelle e nei muscoli motori delle dita.

Fino alla lettera può reggere la similitudine che l'uomo costruisce la bellezza con le proprie mani, come il nume biblico fabbricò la creatura. La mèta dell'alchimista, per avvicinarsi il più possibile a Dio, era di fare l'oro; il sogno del biologo era di impastare l'*homunculus* in carne ed ossa: l'ideale dell'artista figurativo è creare piuttosto che rappresentare; è l'imitazione, non pure visibile, ma tangibile e palpabile, della realtà.

CAPITOLO IV.

Le sensazioni umilissime (gusto e olfatto) nella creazione dell' arte

Entro la chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna — terza cappella a mano destra — c'è del Guercino un ovale di qualche pregio, che fermò l'esame di un insigne dichiaratore straniero dell'arte nostra, per il gesto inusitato a cui son disposti gli attori della scena biblica: il Redentore fanciullo porge a San Giuseppe una rosa perchè l'odori.

L'impressione di singolarità dell'atteggiamento par che si attenui se tentisi di indovinare il processo psichico, onde l'idea poté prodursi nel cervello dell'autore. È probabile che si sia trattato dell'intromissione di un fantasma *olfattivo*, di un ricordo di fiori profumati frammezzo al dominio delle immagini e rimembranze *visuali*, mentre il pittore contemplava internamente o elaborava il proprio soggetto.

Quando s'ode il personaggio di Shakespeare associare la fragranza d'un campo di violette alla flebile cadenza d'una melodia: o quando leggiamo il poeta coetaneo, che, affisandosi un giorno nel bassorilievo donatellesco del pergamo di Prato, vi sentiva insieme un uido di musica e un ricetto di sapore « da appressarvi le labbra come all'orlo d'un vaso di miele ispessito », noi c'imbatiamo in un identico trapasso mentale, nella consimile risorgenza di percezioni dei sensi minori (odorato e gusto) in congiungimento immediato colle immagini dei sensi proclamati nobili ed estetici: la vista e l'udito.

Ancora un puntello dunque per sorreggere l'opinione che l'artista prende contatto e vincolo col modello esteriore dell'opera propria, non mercè i soli organi estremi e centrali della visione; e che, nel caso della composizione fantastica, non ricorre

esclusivamente al materiale figurativo provvedutogli, prima o poi, dagli occhi. Egli non è uno specchio, nè un dagherrotipo, che del mondo esterno ed interno raccolga e trasformi soltanto le onde luminose: ma una composita, mirabile macchina a cinque obbiettivi, che, di ogni fenomeno al di fuori e al di dentro di sè stessa, afferra ed utilizza in maniera simultanea l'universalità degli aspetti; risponde con ciascuno dei sensi alle diverse qualità di vibrazioni; conserva e restituisce, non una rappresentazione univoca — come farebbe il congegno dell'ottico — ma una percezione integrale, con i colori, con i tepori, con i suoni, con i fremiti anche delle misteriose impalpabili molecole sapide ed odoranti.

La prima volta che nel Saggio *L'udito dei pittori* (1), accennai al cooperare d'ogni forma di sensibilità, oltre la visiva, nell'artefice, per il concepimento e l'esecuzione del suo lavoro, un pittore di nome e lingua barbari, mi fu liberale di non inattese lepidzze ed ironie, nelle quali — peccato! — riconoscevasi più l'alito della taverna che il soffio dell'idealismo: e, fra l'altro, interrogava se gli specialisti della natura amena, i disegnatori cioè di fiori e di frutta, non dovessero andar forniti di sensoriale squisitezza nel naso e nel palato.

Certo, la finezza dell'olfatto non riesce a giustificare pienamente da sola una predilezione individuale per i fiori, così da parte del sentimento che dell'intelletto. L'animale che possiede l'odorato più vigile non è quello che più eccelle per affetti e capricci floreali. Ammonì un medico spiritoso: « Il migliore amico del cane non si metta mai in testa di fargli piacere col presentare a lui un mazzo di fiori ». Parecchi altri elementi sensoriali, di linea, di tinte, di consistenza, di freschezza (chi ricorda d'un romanziere moderno la minuta descrizione della magnolia respirante nel silenzio notturno?) ha il fiore per sollecitare con gradito ritmo la vibratilità dei nervi umani; ma indubbiamente sono le sue caratteristiche odorifere che costituiscono il legame più corrente tra l'oggetto stimolatore e il soggetto sensitivo, e che danno la mossa alle catene delle associazioni nel cervello di questo; talora a vivaci stati emozionali.

Se per i fiori non si abbia inclinazione affettiva, a cui la delicatezza olfattoria sottende come principale radice fisiologica;

(1) Era stato pubblicato nel *Giornale d'Italia* del 17 maggio 1913.

ossia, se prima essi non vengano dilette e sentiti, transiteranno assai difficilmente alla sfera del pensiero, per diventare poscia la mira dell' esplicazione artistica: nei quadri e nei sogni d'un pittore ottuso d' olfatto (*anosmico*) non potrebbero mai figurare, se non in forza di un' anomalia. E, se domani un altro gioviale contraddittore dell' analisi antropologica dell' arte, scovasse trionfante che Voglar, o Lopez, o Mario Nuzzi, il principe dei fioristi, avea le nari così inerti agli odori da non reagire nemmeno alla frustata dell' ammoniac, sarebbe lecito richiamarsi, per l' analogia dell' eccezione, alla mostruosità d' un genio musicale sordo: a Beethoven.

È vero che Caterina dei Medici non sopportava il profumo delle rose? che il doge Veniero e il compositore Gretry erano minacciati di svenimento se ne vedevano una? che un antico porporato, il Carafa, non varcava la soglia di casa nella stagione in cui esse sbocciavano ed aulivano? Se un siffatto capovolgimento o *parestesia* del senso dell' odorato affliggesse alcuno dei maestri del colore, si può rimaner persuasi che la flora verrebbe bandita anche come incidente dalle opere, ad onta della provvidenza ornamentale e cromatica che da lei si rovesciò su l' arte di tutti i tempi.

Evidentemente io evoco una fisionomia familiare d' artefice e un suo particolar segno, altrettanto notorio, menzionando il quattrocentista Carlo Crivelli, e quell' esuberante profusione di frutta, onde cinse e tempestò tutti i trittici suoi: mele, pèsche, pere, cetriuoli, fichi, ciliege, melogranate a festoni; a ghirlande; a serti penduli; a corimbi; a cestelli ed alla foggia sparpagliata d' una grandinata botanica... Quante volte, nella dolce terra picena, che il primitivo veneziano popolò dei suoi santi adusti, delle sue madonne ammantate d' oro, e dove prodigò i suoi doni saporiti ed aromatici, quasi fosse un nume perpetuatore dell' autunno o un simbolista della feracità pomifera marghigiana, che fin le encicliche di un papa celebrarono; quante volte non osai clandestinamente supporre che l' assiduità, anzi la vera ossessione, di quei motivi ornamentali avesse avuto come determinante secondaria una passione speciale, un gusto intimo della personalità organica che con tanta gioia li fingeva!

Anche adesso convien dirlo sottovoce, nel timore di veder contorcersi d' ilarità o di iracondia l' ombra austera del critico

classico, che è dover nostro sentirci sempre a fianco. Egl'è pronto per lo meno a convincerne d'ignoranza storica, col ritesserci l'evoluzione dei temi decorativi da Roma alla prima Rinascenza, dall'impiego del materiale animato al vegetale, dagli stilizzatori ai naturalisti, e — proprio per la scuola veneta — dall'indirizzo mantegnesco a quello dei Muranesi. Cognizioni tutte, come si vede, adeguate ad eliminare da una maniera, da un'espressione pittorica, l'influsso della disposizione fisiologica individuale.

Vi sarebbe la timida obiezione che l'eredità di scuola, nel caso del Crivelli, non ispiega in misura esauriente il suo eccesso di fecondità fruttifera, quell'idea fissa, per esempio, documentata nella *Madonna della candeletta* della Braidense, dove il Bambin Gesù sembra voler mondare una pera sulle ginocchia della divina genitrice! Replicherebbero che a Fra Bartolomeo, sì goloso di frutta da esserne morto, non accadde mai di suggellare le proprie manifestazioni estetiche con i tratti di tali appetiti vegetariani. Sicchè, per ora, non c'è che da lasciar pendere la lite sotto il proverbiale nonchè indefesso giudice.

Ricordo sempre l'urto spirituale patito, quando agli occhi miei novi e pressochè disertati di belle immagini, capitò d'incontrarsi, lungo la serie iconografica dei Lazzari risuscitati, coll'inopinato motivo delle donne che si difendono dal sentore della putrefazione. Fu, vedendo il dipinto di Francesco de' Salviati nella Quadreria romana dei Colonna.

Forse la grandiosità del miracolo, che vigea nella mente giovinetta, troppo era elevata su quel basso episodio sensoriale di personaggi che pensavano a turarsi il naso; o forse la composizione della scena aspramente dissentiva colle due oneste e modeste Risurrezioni di Lazzaro, a cui sommava tutta la coltura artistica dell'osservatore provinciale: la prima, d'un discepolo di Camuccini nella povera chiesuola al Colle dell'Infinito; l'altra, scolpita, nella cappelletta gentilizia ai « Zoccolanti », soffusa d'un azzurrino pallore.

Anche oggi però, se, mediante quelle istruttorie di psico-analisi che vanno di moda, cercassi di conoscere il complesso mentale, la « costellazione associativa », evocabile in me dalla frase induttrice *Lazzaro risorto*, son d'avviso che emergerebbero

sentimenti, idee, segni in relazione all'impostamento solenne del Cristo, all'anatomia scarna e livida del disotterrato, alla curiosità, allo stupore degli astanti pel magico evento, alle lagrime di consolazione delle sorelle, all'ammirazione adorante di tutti per il taumaturgo... E, in mezzo ad elementi divini ed umani così ingombranti, non vi sarebbe posto per la circostanza minuscola del puzzo del morto, nonostante la relativa notazione verbale (*iam foetebat*) nelle sacre carte. C'è da far conto che, proposta la *Risurrezione di Lazzaro* come compito per una classe di allievi-pittori, non verrebbe in capo al maggior numero di registrare graficamente il trascurabile accessorio, a meno che nei più tra essi la fisiologia del primo paio di nervi cerebrali non fosse lontana parente di quella degli avvoltoi o d'altri maestosi animali a fiuto ipersensitivo.

A dir vero, percorrendo la storia e i paesi dell'arte, si rinvengono altri dipinti dove l'avventura del sepolto di Betania comprende l'episodio olfattivo. Nella vetriata del Duomo d'Arezzo, che il Vasari ammirò, di Mastro Guglielmo da Marsiglia, uno dei personaggi barbuti e inturbantati fa schermo col lembo della manica alle narici e alla bocca, contro il tanfo della tomba. Eseguiscono il medesimo atto figure muliebri e maschili nello sfondo del *Lazzaro* di Sebastiano del Piombo; e si ha dubbio se non adempia alla stessa funzione l'ultima donna che, nella nota pittura giottesca di egual titolo (agli Scrovegni) esclama alle spalle del quattriduo, fasciato e stecchito come una mummia.

Ma in più larga copia sono le opere, ispirate all'argomento in discorso, dove la reminiscenza olfattoria della corruzione cadaverica si ricercerebbe invano. Tre delle meglio conosciute si fanno subito avanti nella memoria; quella ravennate, nel vetusto mosaico di Sant'Apollinare Nuovo, l'altra di Palma giovane all'Abbazia di Venezia, che dicono contrassegni una tappa avanzata sul cammino del pittore; alla Scuola di S. Rocco la terza — notata anche per la positura disinvolta del divin maestro, che opera il miracolo sedendo in un cantuccio agiatamente — del Tintoretto.

A proposito di questo forte e fecondo creatore, e in tema di sepolcri riaperti, non è chi non passi col pensiero al quadro poderoso della Pinacoteca di Brera, dove San Marco, apparendo

raggiante ai cercatori della propria spoglia, li esorta a non scoperchiare altre arche sotto la vólta della chiesa alessandrina. Ivi penzolano cadaveri dagli avelli dischiusi; ivi un colpito da pestilenza, dirimpetto a un convulsionario, occupa il principale piano della tela; ad onta di ciò, ogni accenno ad esalazioni nauseabonde è assente: qualsiasi vibrazione, connessa a percezioni dell'odorato, par che abbia riposato nella corteccia cerebrale dell'artista inventore ed espressore.

Nel considerare il diverso comportarsi degli autori di fronte all'invariato soggetto pittorico, si vuol forse venire alla precipitosa conclusione che quanti mostrarono di non avvertire il fetore del cadavere avevano un'imperfetta sensibilità dell'odorato? oppure che fosse da sospettare un'iperestesia di quell'organo nervoso — magari con un pizzico di degenerazione — nei pochi che tradussero in forme il lato olfattivo dell'avvenimento?

Illazioni di tale audacia solo un ventennio fa sarebbero state possibili, al periodo della guerra guerreggiata nello studio antropologico dell'etiologia geniale: oggidi il cauto esame dello psicologo si restringe a dedurre che hanvi tempre mentali di pittori — e sono i più — dove l'associazione delle immagini visuali colle rappresentazioni dei sensi minori, non suole avverarsi; ed altre invece, nelle quali il fenomeno ha maggior possibilità, senza che vi corrisponda una ragione sufficiente nel soggetto da svolgere.

Questo risultato, per quanto tenue, della critica naturalistica dell'arte non dovrebbe disconoscersi da chi con differenti metodi intende a diminuire le incognite dell'opera di bellezza; senza ciò, a lui non rimarrebbe che la scappatoia di ritenere per una stravaganza, per un ghiribizzo campato in aria, dell'artista, quel che è invece radicato nell'intima sua struttura.

Colla dovuta soggezione s'han da ascoltare le probabili argomentazioni avverse della critica ortodossa ed autorevole. Non digredendo dalle raffigurazioni del cristiano risuscitato, essa potrebbe farne riflettere che l'impressione disgustosa per lo sfacelo già iniziatosi del corpo di Lazzaro, è un componente grafico che risale agli albori della pittura religiosa: basta che l'artefice abbia accettato o ripudiato la tradizione; che abbia avuto innanzi un esemplare del genere; che sia stato docile o ribelle a talune norme d'opportunità o d'indirizzo estetico... e

i dati abbondano per interpretare l'inclusione o l'esclusione del « dettaglio », senza appigliarsi alla varia risorgibilità di speciali umili percezioni nell'organismo creatore.

Ma con ciò si dimentica affatto che il costituito psichico individuale non è scarso d'influenza sull'accoglimento d'una forma trasmessa, sull'allettamento di un modello, sull'orientarsi verso quella o questa scuola. L'estro ispiratore vien dal di dentro e dal profondo, più sovente che non si ammetta; e il simbolo non è nell'opera, se il fatto non sia stato, prima ancora che nell'intelletto, nella elementare sensazione. Una personalità artistica che — passi l'ipotesi — non abbia mai sperimentato il lezzo di *morgue* o di sala anatomica, o a cui difetti il potere di rappresentarselo, non ne traccerà l'allusione nel proprio disegno, per quante cognizioni e opinioni quegli possenga sulla leggenda di Lazzaro e sulle multiple edizioni illustrative del suo prodigio. Quel che natura non ha detto, non dicono con efficacia nè tradizioni, nè insegnamenti. Se la foresta non avesse mai parlato direttamente all'autore del *Siegfried*, non esisterebbe il « Waldweben », malgrado tutte le descrizioni della polifonia della selva, che Wagner avesse potuto ammirare nei lirici prediletti.

Valgano adunque gli esempi e i pensieri a scortare il temerario teorema: che per l'intendimento non superficiale d'una creazione artistica e del suo creatore giova affondare la ricerca fino ai coefficienti più modesti della personalità fisio-psicologica. Non è raro che dai recessi più reconditi e insospettati, dai sensi così detti vili, e ritenuti finora stranieri o nemici alla funzione estetica, ripeta le scaturigini l'elemento caratteristico e talvolta — perchè no? — anche l'impronta meravigliosa.

Fino a ieri, in materia d'arte, veniva tollerato che il fisiologo interloquisse tutt' al più circa l'occhio del pittore. E questo compromesso, pur significando un gran passo sulla critica puramente letterata e misoscientifica, arieggiava troppo quelle apoteosi di membra e visceri staccati, quelle amputazioni feticiste perpetrate sui corpi dei grandi uomini, dei quali si custodiva entro un'urna di porfido il cuore o la mano, come parte esclusivamente responsabile del capolavoro.

Ci si deve convincere che in ogni angolo della fabbrica umana, possono agire le segrete forze componenti del risultato geniale, gli oscuri operai dell'oggetto di bellezza. L'arte non è il prodotto di una funzione parziale del corpo e dello spirito, di una facoltà o di un apparecchio nervoso isolato, sia pure a costruzione squisita e ad ufficio specifico, ma dell'intera federazione organico-psichica, lavorante in concordia: l'arte è di tutto l'uomo.

Concordia che mena a rammentare la frase storica dei Caracci, i quali collaborando fraternamente alle pitture della propria scuola, confondendo l'attività dei singoli nell'opera collettiva, mal sofferivano che vi si distinguesse il contributo di ciascun di loro, e con orgoglio familiare affermavano: *Ell' è di tutti noi!*

CAPITOLO V.

Il senso cenesesico e gli autografi dell'umore nelle opere del pennello

Non è il solo Apelle che sta nascosto dietro il proprio quadro: non v'è tela nè tavola attraverso cui non si senta il suo pittore. Tale potrebbe essere la formula sintetica dei folli stretti legami che l'indagine naturalistica scopre tra l'individuo fisico e il suo frutto estetico. E chi trovasse ingenuo, perchè incontroverso, il contenuto della frase, avrebbe torto, dappoi che l'indirizzo tradizionale nello studio dell'arte volge appunto alla metà diagonalmente opposta; all'effetto cioè di recidere ogni vital ponte tra l'autore e l'opera, e di considerar questa per tutti i versi, ma nella piena noncuranza od oblio della sua genesi umana.

Una simile snaturata separazione della creatura artistica dal proprio genitore costituisce la regola, pressochè in ogni specie di critica letteraria. Non è molto, un impenitente cultore del metodo psico-antropologico si faceva avanti, tenendo in una mano le orazioni di Demostene e Cicerone, nell'altra un sottile apparecchio di fisiologia; e prendeva animo a dire che c'era forse modo di cogliere, lungo i periodi, l'attimo nel quale i due grandi campioni respiravano. Ahimè! per l'incredula meraviglia gli eruditi verbalisti si trassero addietro d'un passo, e avrebbero dato di piglio alla beffe, se alcun imparziale (1) non li avesse invitati a rassegnarsi una buona volta al fatto delle intime

(1) ETTORE JANNI e prof. PAUL HAZARD, della Facoltà di Lettere di Lione, negli articoli analitici sul mio Saggio sperimentale *L'Oratore* (Milano, Treves, 1912) pubblicati rispettivamente nel *Corriere della Sera* del 6 giugno 1912, e nella *Revue Pédagogique* del 15 gennaio 1913.

relazioni tra l'organismo e il pensiero, a voler piuttosto riconoscere che in passato tutti gli studiosi dell'arte del dire s'eran dimenticati di questa quisquilia: essere l'eloquenza un'attività che presuppone un corpo; essere l'oratore un uomo che respira.

Non illudiamoci che codesti atti di sorpresa sfiduciosa ci si risparmino ora che ne attende il compito di rilevare nell'opera figurativa il senso interiore o *cenestesico* dell'artista e il corrispondente « tono sentimentale », e che tenteremo di segnare a dito in qualche quadro i punti e i momenti, in cui cantava la letizia o gemeva la maninconia del pittore. Qui è opportuno più che mai il rinfrescare agli immemori la legge della indissolubilità tra la funzione estetica e la fisiologia; e il far presente che gli autori dei dipinti sono al pari dell'oratore esseri che respirano, che piangono e sorridono.

È già dunque implicitamente accennato che, per assumere indizi su questa forma di sensibilità, più oscura, più inafferrabile di quelle esaminate finora, e che parrebbe meno capace di repercussione sul tecnicismo espressivo, conviene andare sulle vestigia dell'« umore ». È questo l'interprete, il denunciatore sincero del mutevole stato in cui trovasi il senso interno, o cenestesico, o fondamentale, o viscerale (sia venia al sinonimo scandaloso!) e che alla sua volta tanto compenetrasi colle condizioni di malessere o di benessere dell'organismo.

Certo, riesce senza confronti più agevole di seguire le vicende del « tono sentimentale » e della connessa sensibilità interiore là dove siavi agio di interrogare il soggetto; o di leggere le eventuali sue manifestazioni letterarie, di esplorare i tratti fisionomici e, magari, anche i movimenti grafici. Quando il poeta, componendo, racconta d'aver sentito una volta splendere di zaffiro ogni proprio pensiero, e un'altra volta d'aver provato una gelida caduta di foglie sull'anima, occorre men che nulla per determinare in lui le oscillazioni del senso interno e dell'umore, proprie di quei circoscritti spazi di tempo; per concludere che, nel primo caso, la sua tonalità sentimentale era comparabile al gioioso accordo dei musici; e, nel secondo caso al dolente « modo minore ».

Ma troppo di rado la estrinsecazione pittorica o scultoria è così subbiettiva e così autobiografica come la lirica.

Nè varrebbe, per desumere il tono affettivo d'un artista, escogitare una grafologia del pennello nell'onesto significato

della parola, nell'intento cioè di salire alla conoscenza di uno stato di animo lieto o triste, dall'ampiezza, dalla celerità, dalla direzione, dall'energia di una serie di movimenti coordinati, insomma dai caratteri del tocco. A parte la grossolanità dello strumento grafico e l'inefficienza sua a registrare oscillazioni minime, il pennello non possiede, per dir così, un doppio indice come la penna, che, mentre delinea i simboli del pensiero, anzi sulla stessa traccia, ha libertà di tradurre le interne trepidazioni dello scrittore con un ordine autonomo di moti. La linea del pennello è forzatamente disciplinata all'ufficio unico di produrre forme definite; se oscillasse sincrona al tono spirituale del pittore, ne seguirebbe l'incapacità all'arte o la sua deformazione. Se si studiassero le funzioni di movimento, o pure la velocità di cerebrazione e d'esecuzione, non isfuggirebbero differenze vistose nel tocco degli artisti; non si potrebbe non distinguere, ad esempio, la vigorosa pennellata d'un Velasquez dalla eterna leccatura d'un Carlo Dolci, l'ampiezza e il furor di gesto del Tintoretto dalla virtuosità ponderata di Gherardo Dou; ma l'inferirne alcunchè sulle delicate mutazioni del senso interno e dell'umore equivarrebbe a peggio che strologare.

Tuttavia la *cenestesi* e il colore generale del sentimento, che n'è il riflesso, riescono per altri spiragli a proiettarsi sull'opera: per la distribuzione di luci ed ombre, o per l'impiego di alcune note della tavolozza; per la predilezione di certi temi, o per l'atteggiamento imposto a un attore della istoria narrata. Qualche volta non manca il personaggio intruso che nulla ha che fare colla composizione del quadro e che, quasi un mascherato a festa o a gramaglia, porta in giro la gaiezza o lo sconcerto del pittore: men di rado il suo senso di appagamento o d'infelicità s'abbrevia in una semplice sigla, in un ideogramma, in un motto scritto, buttati là indeliberatamente e quasi senza consapevolezza. Sono i veri autografi dell'umore, gli irreprimibili trilli di risa o i singulti, salienti dal profondo dell'artista, e che interrompono l'azione finta o inscenata da lui.

Lo stato medio di questo « umore » e della sensibilità interna ci porta a separare la gente d'arte — come del resto, ogni altra classe di persone fornite di capacità affettiva — in due disuguali schiere: in quella dei temperamenti ottimistici od *euforici*, alimentati, salvo eccezione, da condizioni di regolarità

o di floridezza fisiologica; e in quella dei pessimisti o *disforici*, esponenti di vicende organiche non troppo agiate, o a dirittura misere, se non morbose.

Riesce nuovo ed inaspettato il forte predominio numerico degli umori lieti e sereni nella popolazione artistica, massime in confronto di quel che si verifica per ingegni di diversa attitudine, per i musicisti e per i letterati.

Se volessimo rappresentarci con un'immagine sonora la risultante delle intonazioni sentimentali dei magni poeti nostri, da Dante al Parini, dal Petrarca al Foscolo, dal Tasso al Leopardi non sceglieremmo già un timbro e un ritmo festevoli, sì bene una prolungata eco di scontento, di sdegno o di virile querela. Chi nega che qualche rara volta, come nell'ottava ariostèa, non s'oda un tintinnio di pura allegrezza? Ma, complessivamente considerata, la voce lirica è triste e profonda; è pari a quella del mare o del bosco, che ha gemiti e rombi, e che può temporaneamente smorzarsi fuo al mormorio sommesso o al silenzio minaccioso, ma non è ricca d'accenti per la gioia e neppure per la piena pace.

Poco dissimile è l'impressione sommaria che si riceve dal comune « tono affettivo » dei genii musicali, chè attraverso tutta la loro produzione, già per sè stessa volta al tragico, al lugubre, corre uno spasimo, un'acerbità continuata, intercisa solo, a quando a quando, da grida di sollievo o di spensierato folleggiamento.

Per contro, frequentissime sono le risonanze di dolce serenità e di giubilo che è dato raccogliere nelle estrinsecazioni pittoriche e scultorie; e nemmeno vi tace il suono dei lazzi o dei bubboli giullareschi, ad onta che l'arte figurativa sia stata assorbita per secoli, e quāsi totalmente, nella esaltazione delle leggende e delle storie cristiane, nell'apoteosi cioè della tristezza, del dolore e della morte.

Poi che l'abituale orientazione ottimistica dei pittori, in antitesi col pessimismo dominante dei poeti e dei musicisti, è fenomeno che percorre età e paesi diversi, non converrà chiederne l'interpretazione ai dottori che mostransi solleciti, più che d'altro, dell'« ambiente » e delle scuole, della storia e della tecnica; ma alle modeste conoscenze sulla base somatica d'una disposizione e sul determinismo psicologico d'una particolare vocazione artistica.

Le vette parnassiane e i clivi delle muse hanno spiegato in ogni epoca un' attrazione elettiva sovra organismi più o meno cagionevoli, e per conseguenza caratterizzati da uno squilibrio e da una irritabilità del senso interno: condizione questa, tanto travagliosa dal lato fisico, quanto favorevole dal punto di vista della commozione affettiva e della ispirazione poetica. All' opposto, verso le milizie dell' arte grafica e plastica, accorsero a preferenza spiriti e corpi di men fragile struttura, con una cenestesia di maggiore stabilità e, per il genere stesso del lavoro, meno soggetta ad esserne coinvolta ed alterata. Nella creazione del pittore e dello scultore infatti, l' elemento *sensoriale* (senzi specifici) prevale sul *sensitivo* (senso interno, cenestesia); e l' inverso ha luogo per i lirici del verbo e del suono. Quelli sono più *percettivi*, questi più *emotivi*; gli uni attingono in copia dalla sfera esteriore e men chiusi in sè stessi, vengono disposti all' espansività, alla calma visione dell' universo; gli altri, attenti sulle minime vicende dell' « io », vivono per molta parte a spese della propria sostanza; ne segue per fato logico l' inclinazione loro al concentramento e al dispetto del mondo.

Ma le varie sfumature dell' umore, così di quello a chiare tinte che di quello a tinte fosche, ci faranno sembrare monca e banale la classificazione, se ristretta alle due fondamentali divisioni degli *ottimisti* e dei *pessimisti*. Or bene, con un esame metodico e pedante delle storie figurate, è possibile una graduatoria più minuziosa degli stati di piacere e di dolore. Hanvi anime di artefici di così corretta ed aggraziata letizia, da sollevare appena appena l' angolo delle labbra alla contrazione sorridente; ed altre invece, in cui il riso si accentua di smorfia e di chiasso. Parallelamente, tra i non disposti alla gioia, occorre di notare i diversi passaggi, dal contegno dignitoso e quasi fiero contro gli eventi, alla composta mestizia, fino allo scoramento gonfio di lacrime e di geremiadi. Tra le due opposte schiere sta il picciol gruppo dei « sereni » e degli « indifferenti », che possono apparirci tali, o perchè davvero il tono d' umore seppe mantenersi in essi al difficile stadio intermedio tra il piacere e la pena, come in una filosofica impassibilità; o perchè la propria fede estetica, rigidamente accademica e intellettualistica, impose loro di non far passare dell' opera nè pure un sospiro di soddisfazione o d' amarezza, nè anche la più tenue eco dell' interno sentimento soggettivo.



La realtà di questi aggruppamenti secondari, non tanto è asserita dall'agevolezza di distribuirvi numerosi campioni, quanto dall'esistenza di tipi squisitamente rappresentativi per ciascuna suddivisione.

Gli ottimisti: i sorridenti

Qual tipo di delicato sorridente non fu Lorenzo Lotto! I libri di testo dell'arte ce lo davano come ombreggiato di melanconia, deducendo forse il suo temperamento dal terzetto meditativo delle *Elà dell' uomo*, o dal personaggio nerovestito della Borghese, al quale sboccia sotto la mano un minuscolo teschio fra le foglie di rosa e di gelsomino. Ma la definizione non persuadeva noi giovani lettori, sin dai giorni che a Recanati sospiravamo la prima domenica di ogni mese per rivedere alla Congrega dei Sopramercanti la luminosa tela dell'*Annunciazione*, colla Vergine in abito fiammante, quasi come le sardignole di Osilo ai dì festivi, e, proprio nel centro del quadro, il gatto che se la dà a gambe, spaurito per l'entrata dell'arcangelo biondo e ceruleo. La scappatella rasenterebbe l'irriverenza alla religione, se arcinota non fosse la cristiana pietà del maestro veneto, che, grave di anni e di gloria, si ridusse a Loreto per vivere più da presso alla Madonna: ma altro non fu, con ogni probabilità, che un innocente scatto di grazioso umore, somigliante — benchè più vivace — a quelli onde fregiò parecchie sue opere come di una seconda firma.

Pur da una tenuissima vena di scherzo procede l'atteggiamento singolare degli angeli musicanti a piè del trono di *Maria porgente lo scapolare a S. Domenico* (Pinacoteca municipale recanatese). Il suonatore di ribeca, per far segno di sospendere

la musica, colpisce coll' arco il piccolo compagno, che tratta il liuto e che schiaccia un libro col roseo culetto.

E quanto è giocondo il gruppo dei putti che nella *Madonna di Cingoli*, lanciano a manate, dalla vasta secchia, i pétali di rosa: o il *S. Giovanni Battista fanciullo*, che fa le capriole coll'agnellino nell'altare bergamasco di S. Spirito! « Ride con sì del modo — sottolineò l'ultimo storico — che più oltre non avriano forse potuto Raffaello e il Correggio ».

Nemmeno nei ritratti il bisogno di leggero spasso lo abbandona: certamente per giuoco egli s'indugiò ad avvolgere quella benda trasparentissima intorno alle coselline che un ragazzo mostra al sole nella *Scena familiare* della « Royal Gallery » di Londra: è un velo non molto più discreto di quello che protegge l'ònfale della Fornarina barberiniana. Nella Raccolta Carrara di Bergamo, c'è del Lotto la famosa effigie femminile, irrorata da chiarore lunare, che soltanto ieri poté identificarsi nella nobil donna di casa Brembati (1). Presentivamo che quel particolare alquanto bizzarro per un ritratto — una falce di luna calante con iscritte le lettere CI, al margine del quadro — potesse essere un altro crittogramma della scherzevole natura dell'artista. E di fatti è proprio un *rebus* sul nome della dama (*Lu - CI - na*) non senza una punzecchiatura satirica a lei per il prossimo tramonto della sua bellezza.

Se nello stuolo dei « sorridenti » Lorenzo Lotto fu presentato prima di Benozzo Gozzoli, che pur lo precorse nel tempo, gli è perchè l'opera di questo piacevole raccontatore corrisponde ad un semitono più alto nella scala del temperato ottimismo. Mentre nel pittore veneziano il sentimento fondamentale lieto dà guizzi frequenti e silenziosi, non escluso qualche rarissimo contrasto melanconico, nel fiorentino è una nota « mantenuta » con rinforzi periodici di schietta eppur non sguaiata ilarità. Fu senza dubbio uno spirito desideroso di gioire, in un organismo profondamente sano e con sopravvanzo di energia, quello che si estrinsecò con la diffusa letizia nella *Cavalcata dei Re Magi* a Palazzo Riccardi; che nella biografia pittorica d'un santo

(1) CIRO CAVERSAZZI, *Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa, riconosciuta in un ritratto del Lotto* (Boll. Biblioteca Civ. di Bergamo, gennaio - marzo 1913).

dottore della Chiesa si diverti in così amabile maniera sulle severità dei pedagoghi e le monellerie degli scolari (*Fatti di S. Agostino* a San Gimignano); che nella decorazione di un camposanto (Pisa) trovò modo di sollevar l'animo proprio e l'altrui: basterebbe accennare all'alito generoso di vita, spirante da tutta la *Vendemmia* e dall'*Ebrezza di Noè*, senza soffermarsi sulla gustosa macchietta dei bambini sgomenti per il latrato del cane, o su quella della proverbiale « Vergognosa », ferita dalle nudità dell'ubriaco supino.

Ai fini del nostro studio è insperatamente istruttivo che questa coppia di artefici-tipo dell'ottimismo sorridente, l'uno svoltosi tra le norme compassate e corrette del Giambellino, l'altro, discendente intellettuale dal compunto misticismo di Frate Angelico, abbiano reagito tutti e due, tutti e due si siano sottratti al canone della bottega, sospinti dal temperamento personale. Questo, in fondo, ad altro non potea ridursi, se non a una condizione di benessere fisico e a una sensibilità interna, refrattaria a brusche scosse, a patimenti, ad esaurimenti. Se ne può trovare una conferma nel fatto che ambedue produssero i loro giorni fino a tarda vecchiezza, la riva lontana a cui di regola approdano corpi fortemente costrutti e cuori abitualmente contenti.

Dietro Lorenzo Lotto e Benozzo Gozzoli, i capofila dall'umor sano e dalla normale sensibilità interna, può dunque immaginarsi per i motivi sopra adombrati, il numeroso corteo della maggior parte degli artisti. Non sorrideranno tutti con la frequenza dei due migliori esemplari, ma la rara espressione della loro felicità sarà in compenso aperta, e tale da farci credere che, se non si ripetè e non si versò copiosa nelle opere, ciò fu perchè essa trovò argine nei temi pittorici, non aridità di vena nell'animo dell'autore.

Non direbbesi un carattere lieto Melozzo da Forlì, il severo creatore dei celesti musicanti, estatici o pensosi. Eppure lo si sorprende nel desiderio di farsi buon sangue con una schietta risata, se rammentisi il suo *Pestapepe*. Nè poi è detto che non significassero una sua facezia i calzari méssi agli angeli librai nel cielo della cappella lauretana dei Della Rovere. — A meno che la spiegazione non debba cercarsi in quel suo pudore per i nudi, che gli fece coprire con abbondanza monacale di stoffa

tutte le belle slanciate forme! — Più d'un visitatore, a Loreto, levando gli occhi a quella piccola cupola, e mirando gli alati portatori degli ordigni della passione tendere all'alto in pantofole deve avere associato l'aneddoto di quel predicatore, che narrava con eloquenza imitativa l'ascesa di Gesù nei cieli, e che dopo averlo inalzato a un certo livello, mediante il *sottoinsi* mimico-verbale, intercalò una parentesi sommessa per assicurare i fedeli che il Redentore, pur sotto il manto, era vestito onestamente.

Rievochiamo di Sandro Botticelli il *Marte addormentato accanto a Venere*, nella Galleria Nazionale di Londra. Il riso e il trastullo dei satiretti che, o si baloccano coll'elmo e collo spadone, o fanno rintronar la buccina nell'orecchio del dio asopito, sono il riso e il trastullo del pittore. E il grembo turgido della *Primavera* — s'impennino pure i timorati interpreti di professione — forse fu piuttosto un tratto di arguzia boccaccesca che un complemento necessario dell'allegoria.

Anche Mantegna, di consueto rigido ed aspro, si addolcisce e s'inclina in qualche gesto di gioia: la quale fa capolino colle teste ricciute e birichine di bimbi, sbucanti sopra il fregio della sala nuziale di Mantova, o si espande in più largo movimento nei cantori e suonatori attorno alla *Vergine troneggiante* di San Zeno.

Come i falò accesi di colle in colle nelle ricorrenze festive, queste fiamme dell'allegria, più o meno passeggera, degli artisti si odono scoppiettare lungo le varie epoche.

Non poteva esser mesto il presunto malinconico Antonio da Correggio, quando imaginava o schizzava i due putti che arrotonano le frecce sulla pietra; nè Antonio Bazzi, quando popolava di amorini giulivi e sgarbati la stanza di Rossana; nè Vecellio quando pensò di far risciacquare da Cupido i dardi nella Fontana delle Ardenne o di accennare ai prolifici amori delle lepri e dei conigli sul prato (*Amor sacro e profano*). A quante considerazioni, serie o comiche, di saccenti o di semplici, non ha dato luogo la vecchia rivenduiola di uova, assisa a piè della scaletta nella *Presentazione al Tempio* di Tiziano? « *Xe la mare del pitor* » sentii affermare con convinzione un giorno da un ammiratore popolano nella Pinacoteca veneta. Ma non potrebbe quell'immagine equivalere a uno svago naturalissimo dell'artista, al bisogno di ristorare sè stesso, con una nota leggera e

piacevole della vita di strada, in mezzo alla gravità e all'austerità della raffigurazione?

Fa il somigliante il Tintoretto, allorchè introduce una esteta del piede, *vulgo* callista, nella scena di *Susanna e i vecchi* (Louvre), o quando profana la *Mistica cena* (S. Giorgio Maggiore) col cane che sta per far bottino nel paniere delle vivande.

È ozioso cercar documenti della capacità gioviale dei Carracci, se notissime sono le loro caricature.

Anche il pio, untuoso Murillo sorride e ride talvolta: ora clandestinamente, talquale un chierico in chiesa, e quasi coll'aria di domandare subito mercè; ora in più leale maniera. Rammentiamo i *Ghiottoni di frutta*; la *Sacra Famiglia*, in cui il Salvatore fanciulletto fa gola con un uccello al cagnolino (Prado); e il *Miracolo di S. Diego* (Louvre) dove gli angeli manipolano, nelle casseruole dei coteghini o dentro il mortaio di cucina.

Eccezionalmente l'umorismo incidentale dei « sorridenti » diviene alquanto licenzioso. Bisognerebbe interrogare gli archivisti della storia artistica per sapere se corra una relazione fra il rubicondo putto sfacciato, che fa fontana delle proprie secrezioni in un *Baccanale* (Pinacoteca di Monaco) di Rubens, e l'omino bronzeo — dovuto al conterraneo e contemporaneo Francesco Du Quesnoy — che in un crocevia di Bruxelles fa zampillare acqua con un congegno molto fisiologico, ma poco decente. È il *Manneken-Pis*, di mondiale nomèa, il « più antico borghese del Belgio », a cui una zitellona legò, non è gran tempo, un' eredità di mille fiorini:

« Come mi fece Iddio.
Mi mostro al naturale,
Ne soffre il nome mio,
Ma il sarto è un peggior male ».

Chissà se fu Francesco fiammingo ad attingere ispirazione alla tela rubensiana, o se Rubens prese dallo scultore il contagio della sconcia risata! o se ambedue ricordavansi di Tiziano, che, narra il Vasari, « fece in un camerino del duca di Ferrara molti amorini e putti belli..... fra gli altri bellissimo uno che piscia in un fiume e si vede nell'acqua! ». Teniamo la curiosità in pendenza e appaghiamoci di prender atto dell'uscita faceta

dell' artefice. Essa ce ne richiama un'altra simile: quella di Rembrandt, il cupo, che manifestamente volle divertirsi, quando pennelleggiò gli effetti dello spavento di *Ganimede* sospeso nello spazio tra gli artigli dell' aquila (Museo di Cassel). Non sono stelle filanti nè lagrime quelle che sotto il bel giovinetto solcano il cielo!

I burloni

Codesti screanzati genietti di Du Quesnoy, di Rubens, di Rembrandt ci segnalano la zona di passaggio fra il gruppo dei pittori « sorridenti » e quello dei « burloni », vale a dire di coloro nei quali il getto del buon umore passò, dall'apparizione isolata e dall'intermittenza, a un certo grado di continuità; oppure si spinse al termine della sguaiataggine e del lubrico. Sono i casi in cui la tonalità del « senso interno » elevasi fino all'euforia e non può far a meno di riccheggiare, anche fuori di luogo, nell'opera.

Quando nella casa pompeiana vien mostrata la pornografica pittura murale, dove su d'una bilancia son valutati a peso d'oro gli organi maschili della generazione; o, quando alla Galleria Corsini il famiglio invita lo sguardo sulle grottesche d'un vecchio palazzo romano, nelle quali un amorino somministra al compagno uno sproporzionato serviziale, il visitatore quotidiano e l'impettito conoscitore della storia pittorica si limitano a punteggiare con un ammirativo quel « mattacchione d'un artista ». Niente di molto più profondo sarà in grado di soggiungere il critico scienziato; ma almeno potrà far presente che, senza una condizione ottima del fisico, senza una cenestesia di più che eccellente salute in quel figuratore, con difficoltà avrebbero potuto sortirne espressioni simili; renderà noto almeno che una tal gaiezza esagerata o sconveniente, pur trovando esempi in lavori di normalissimi ingegni, ha manifestazioni assai più frequenti nell'arte dei criminali. Ciò ha riferimento colla sensibilità cenestesica, per lo più euforica di costoro, congiunta alla sfrontatezza; e Michelangelo da Caravaggio ne sarebbe sin da ora il testimonio più decisivo, se non attendesse di venir più tardi esaminato, a parte e per esteso.

Se si escludono dal conto i Fiamminghi, tra i quali la farsa pittorica ebbe felici e numerosi esecutori, non sarebbe giustificato dire che le risa sgangherate o salaci siano ovvie nel corso secolare dell'arte. Si può citare, sì, l'episodio — nei freschi di Cosmè Tura e compagni a Palazzo Schifanoia — del giovane che non tiene a posto le proprie mani verso una delle donzelle attente ad opere casalinghe; o l'intenzione probabilmente oscene del « mattaccio » (*Autoritratto* del Sodoma agli Uffizi) che raffigura sè stesso con una specie di cetriolo in pugno. Viene in mente anche la scandalosa mossa della dama, che s'atteggia a ricercar non so che nelle vesti del suo eavaliere, e che ispirò un restauratore a raceorciarle un po' l'avambraccio e a sostituirle un gherofano tra le dita (*Mosè salvato* di Bonifazio Veronese alla Brera).

Nè qualche altro aneddoto piccante richiederebbe lunga indagine. Ad onta di ciò il numero degli ottimisti di questa punta estrema (burloni) rimarrebbe medesimamente di tanto sottile, di quanto vedemmo spaziosa l'ala contigua dei « sorridenti ».

I pessimisti: gli accigliati

Searso è pure il manipolo di quegli artisti che qualificammo per *disforici* o pessimisti, e in cui c'è sospetto che la sensibilità interna non funzionasse con fisiologico ritmo. Lungo i diversi gradi di questo depresso tono sentimentale, che riteniamo abbastanza significati dalla classificazione (gli « accigliati », i « dolorosi », i « piangenti »), ci incontreremo con alcuni dei più sonori nomi dell'arte.

Della irritabilità e scontentezza d'umore di Michelangelo più prove ci tende già la sua biografia; è quasi certo che in esse entrava come componente somatico la costante dolorabilità dei crampi (*contratture*) « causa — scrisse il discepolo fedele — che egli dormisse spesso cogli stivali ». Ben si dilueida il suo stizzoso contegno in più d'una circostanza con la semipatologia del suo senso cenestesico: vogliam dire la ricerca della solitudine; la mordacità di talune risposte, come quella pronunciata a proposito di un figliuolo del Francia; la scontrosità; la precipitosa

fuga da Roma e dal Papa per alcune parole avute con un familiare della Curia. Ma in quasi tutta l'esistenza estetica di Michelangelo, in ogni finzione dello scalpello e del pennello, persino nel volto fuggitivo della sua musa poetica, rispecchiassi quella sua propria cera: corruciata, burbera, dantesca.

L' unica volta che nell' opera di lui si trovano labbra dischiuse all' allegria è nel mascherone di satiro che egli scolpi da fanciullo. Nella statua del *Tempo* — narra Ascanio Condivi — voleva sbizzare un sorcio per dire del tempo la voracità. Non fece più il topo e ci restò il marmo; sarebbe stato uno scherzo alquanto agro, e pur esso rimase a men che mezzo. Scorrendo collo sguardo le venti figure decorative della volta Sistina, che non avrebbero vincolo alcuno colla composizione dell' insieme, e che sono piuttosto liberi svolazzi, ai quali poteva abbandonarsi lo spirito dell' artefice, appena una se ne coglie sorridente: quella del giovane col corno dell' abbondanza sulla spalla destra, tra il *Peccato originale* e il *Sacrificio di Noè*. Tutte le altre vogliono essere riflessive, rapite, scure, ansiose, addolorate. Fin l' *Ebbrezza di Noè*, un tema, dinanzi al quale pochi pittori seppero serbarsi ammusoniti — e Benozzo Gozzoli ce lo insegnava testè — diventa una sbornia austera, un grave avvenimento, non meno per la posa del dormiente, che per quella degli astanti. Anche quell' ubbriaco par che stia per ripetere le parole imbronciate della *Notte*:

« Grato m'è il sonno.....

In fin che il danno e la vergogna dura ».

Non tutti coloro che riconoscono la parentela tecnica tra Michelangelo e il precorritore Luca Signorelli, consentiranno nel ritenerli prossimi anche per la tinta dell' umore. Anzi v' ebbe già chi rilevò un netto contrasto di tono sentimentale tra il Fiorentino, portato a far risuonare nel *Giudizio* soltanto l' urlo straziante dei reprobì, e il Cortonese, capace d' intonarsi così alla beatitudine degli eletti che al disperato dolore dei dannati. Ma quanto misurata contentezza è in quelle anime trepide e adoranti della cappella d' Orvieto, che s' affollano sotto le musiche e sotto la infiorata dei tranquilli angeli! È una festa senza riso e senza gaudio, così come potrebbe dirsi che il nudo del Signorelli è gelido nudo di teatro anatomico: impeccabile, ma

senza gioia. Si ha l'impressione che Luca il più delle volte disegnasse, avendo negli occhi e nel cuore l'impronta del cadavere del bel figliolo, che gli era stato ucciso a Cortona e ch'ei fece spogliare ignudo per ritrarlo, « *per vedere, sempre che lo volesse, mediante l'opera delle sue mani quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna* ».

A segno del temperamento brioso del Signorelli s'adduce la storia dei due frati crapuloni alla taverna, dipinti a Monteliveto Maggiore, che si burlano della regola benedettina: ma è diversione che non vale a spezzare la continuità mesta e severa di tutta la sua creazione; allo stesso modo che il qualche contatto di Michelangelo con lo spiritoso ciarliero dell'Indaco non fa cambiare avviso sulla natura del primo, melanconica ed arcigna.

I dolorosi

È un'operazione poco più che infantile il collocare tra i *disforici* Alberto Durerò, il figuratore di *Melanconia* e del *Cavallo della Morte*, colui che si effigiò con nelle mani i fiori del cardo aridi e pungenti: ma convien porlo sotto altra insegna che di Michelangelo. Trattasi di un timbro di tristezza ben diverso. Si direbbe un'ombra di nuvole minacciose quella che batte sui prodotti estetici di Michelangelo; è invece la velatura diafana del crepuscolo quella che inviluppa l'opera di Durerò.

Fra i delicati consapevoli del dolore, fra quelli che si volle separare con l'epiteto di « dolorosi », dai pessimisti men rassegnati o dagli aggressivi, non sembri strano sentir nominare Leonardo. Veramente apparirebbe uno spostato nella nostra classificazione, se ci si riferisca soltanto alle sue « infinite pazzie », di cui tramandò notizia il Vasari; alla giocosa sorpresa del ramarro addomesticato; alla Medusa preparata per il villano di Ser Piero da Vinci; ai volanti cavi animali di cera e ai bucelli di castrato riempiti di vento... Ma la somma di informazioni, adunate ormai da ogni parte sulla straordinaria personalità, dà per risultante la persuasione che egli fosse uno sperimentatore meglio che un dilettante del ridere. Invano si cercherebbe un

attimo di indubbia gioia fermato tra le linee dell' arte di lui. Le immagini che gli han sopravvissuto han comune quel segreto increspamento, donde il passaggio al pianto è forse più facile che al sorriso. Anche nelle caricature non è l' artista che gusta l' arguzie, bensì il dissetto che ricerca e isola il muscolo risorio. E un riflesso tenue di insoddisfazione diffondesi da tutto quel che non fece o che disfece, dalla sua multivaga affannosa indagine, dalla sua incontentabilità e insaziabilità, dal suo lamento supremo « di non aver operato come si conveniva » ; parafrase veramente vissuta dello sconcolato aforisma sulla lunghezza dell' arte e sulla brevità della vita.

Pur fermi nell' idea che niun colore della sentimentalità possa concepirsi diviso da uno stato organico, è giusto dichiarare che fan difetto dati sicuri per collegare il raffinato *pathos* leonardesco alla condizione della sua sensibilità interna. Dobbiamo ritenerlo per una sfumatura di quel dolore elevato, intellettuale, proprio dei pensatori, che darebbe credito al cosiddetto « pessimismo superiore », senza manifesta partecipazione d' una malsicura salute del corpo.

I piangenti

Sia comunque, strada facendo, abbiám toccato con mano l' opportunità di tener distinta codesta sottilissima melanconia, codesta vaga pena — affine al dolore filosofico e metafisico — dal malumore prevalentemente personale accennato poco fa, e da quello addirittura patologico, rilevabile in alcuni artefici (i « piangenti ») dell' estrema categoria dei pessimisti.

Nel caso di Carlo Dolci, un lipemaniaco di volgare certezza clinica, evvi un parallelismo esatto tra la prostrazione sentimentale da fonte somatica e il carattere lagrimoso delle sue pitture.

C' è da chiedersi se al gruppo possa venire iscritto anche Guido Reni, nelle cui opere non lampeggia davvero la letizia, e che (come osservò il nostro Lanzi prima di ogni critico forestiero) diede gli occhi piangenti e in su riversi della figlia di

Tantalo, a pressochè tutta la propria genitura: ai Nazareni, alle Sibille, alle Cleopatre, alle Madonne.

L'esistenza di tal pittore, tormentata dalla passione del giuoco, e singolarizzata da frigidità sessuale, da misoginia e timori di persecuzione, troppo indirettamente condurrebbe all'ipotesi di qualche anomalia della sua sensibilità cenestesica e della base organica della tristezza. V'è inoltre a dubitare se l'assoluta educazione accademica non gli abbia fatto trasportare freddamente dalle Niobi e dalle Veneri classiche, così il pianto, che potè essergli straniero, come il nudo femminile che non sentì palpitare.

Indifferenti e sereni

Non si dimentichi che furono menzionate anche le elaborazioni di cervelli, nelle quali il fremito inscindibile e indomabile del tono sentimentale dell'individuo riuscì del tutto a celarsi. In vero si dànno produzioni integrali di grandi artefici, rimaste completamente chiuse ai passeggeri moti dell'anima dell'autore, opere dove non vibra nè un sorriso nè una lagrima, nè uno scatto sdegnoso, all'infuori di quelli strettamente inerenti alle persone del dramma figurato.

Soltanto tra questi « sereni e indifferenti » trovano posto, per citare i due maggiori, Perugino e Raffaello.

A qualche altro tratto della personalità psichica non furono impenetrabili le tele dell'Urbinate. Forse avverrà più tardi di notare come la sua sensibilità amorosa s'infiltrò, tanto in mezzo alle invenzioni profane, che alle sacre. Ma il senso della felicità o della infelicità propria non riuscì a trapelarvi mai. Inutilmente si spigolerebbe in tutti i suoi dipinti il più minuto autogramma d'un istante di buono o di cattivo umore. E chi sa se può definirsi scherzo il gesto dell'agile garzone che nello *Sposalizio della Vergine* spezza contro le ginocchia il secco ramoscello.

Enunciammo una doppia causa a questa parziale interruzione di vie comunicative tra l'opera e l'operatore: 1.^o il freno dell'arte; 2.^o l'abituale condizione d'animo dell'autore, abbastanza quieta ed equilibrata per non erompere nel campo dell'attività intellettuale.

È probabile che il secondo motivo abbia agito con maggior frequenza ed effetto del primo, poi che un tono intenso di sentimento soggettivo — in qualunque direzione, verso la gioia o verso la melanconia — così difficilmente contenibile, avrebbe superato una volta almeno la norma accademica e sarebbe emerso o con una linea, o con un colore, o con un'ombra. Adunque la impersonalità del quadro, la sua pretesa funzione coibente alle intime trepidazioni dell'artista, sarebbe dovuta invece alla stabilità del « senso interno », alla calma uguaglianza d'umore giornaliero in quel determinato organismo; tranquillità che però non esclude, come vedremo, il riverbero di altri affetti e di altre passioni nell'opera figurativa.

Nel dirigere ancora uno sguardo d'insieme alla schematica classificazione della tonalità sentimentale degli artisti attraverso i proprii lavori, colpisce il fatto, che nelle creazioni dei genii autentici l'esaltamento positivo dell'umore è più che mai raro. Non la buffonaggine e nemmeno l'allegria soverchia o consuetudinaria schiamazza nelle opere e nelle anime grandi. Vale per l'arte, come per la vita, che il riso scorretto, oppur continuo, denuncia i manchevoli. Assai spesso il genere comico è l'estetica della mediocrità, quando non è della coscienza morale deficiente; e doveva nutrire un ben giusto concetto del bello il principe sontuoso che scacciò dalla Corte le pitture delle grottesche e delle pagliacciate. Ma nè anche l'esagerazione negativa dell'umore suole accompagnarsi al prodotto artistico dei migliori. La secura tristezza e le muliebri lagrime, che in un costituito son sintomi di debilità fisica, diventano nell'arte segni veritieri di mancata vittoria. Ecco misurato l'intervallo tra la modesta levatura di Carlino Dolci, « il piagnone », e il fastigio di Raffaello, « il sereno ».

Così intendevasi raggiungere l'umile scopo di dimostrare che perfino la riposta, incosciente sensibilità organica interviene nel concepimento e nella maturazione estetica, all'insaputa dello stesso artefice e... dei venerandi suoi critici. Ad essa, tra i fattori fisiologici, non compete certo l'ufficio principale, che è di spettanza di organi quali l'occhio e le mani: ma talune orme nel dipinto, se ben nascoste e minutissime, ad essa unicamente, possono riferirsi. Chi trascurasse di spiegarsele si appagherebbe

di una visione imperfettamente lucida — sia pure per poche macule e lacune puntiformi — dell'opera d'arte.

Quando più, quando meno, la vita svolgentesi nei più bassi e mal conosciuti strati del nostro corpo spinge all'alto qualche segnale meglio distinto che il vago senso di benessere o di malessere; e si afferma colla precisione, di cui son capaci le facoltà sensorie più elevate e coscienti. In simil guisa la profonda speciale « imprimitura », che il pittore distende sulla grezza tela, conferisce al quadro una qualità caratteristica, non meno dei brillanti colori spalmati alla superficie.

CAPITOLO VI.

La fisio-psicologia della visione e il pittore

Mi par di vederlo ancora, all'angolo della « Secchia », il professor Chiaffredo Hugues, l'asceta laico nutrito di sole idee, il riconosciuto maestro di coloro che sapevano! Come gli saettavano i muscoli magri del volto e del collo, quando irrompeva contro l'ipotesi materialista di far derivare una capacità geniale dalla perfezione d'un senso o d'un apparecchio isolato! Sbatacchiava il cucchiaino nella tazza del caffè, quasi suonasse a martello per l'incendio, e gridava: « Ma si smetta una buona volta da queste impari equazioni: orecchio e musica; occhio e pittura. Il maggior cervello musicale appartenne ad un sordo, eppoi la musica si gusta e si crea più con le fibre della sensibilità interna e del moto, che con le orecchie. Miliardi di uomini, dall'arcavolo pitecàntropo a noi, han posseduto occhi ottimamente costrutti ed una squisita percettibilità dei colori, e... di Tiziani, ce ne fu uno solo. Un mal conformato organo della visione non ha impedito al Guercino, a Luca Giordano, a Latour di diventare pittori eccellenti. Persino un dei più acuti *visiri*, tra i poeti, Omero, era cieco ».

E nella concitazione del dire, non disdegnando la contorta violenza del paradosso, raccontava risultargli da una certa statistica che i più precisi calcolatori son quelli che non ci vedono. Oh, allora un giocondo indisciplinato dell'intellettuale Circolo spegneva la foga del buon Hugues giurando che, in America, nei grandi Istituti di carità per sordi o per ciechi — taluni di fabbrica artificiale come i fringuelli del ròccolo — s'era riusciti ad un felice allevamento di ammirati musicisti e di abilissimi ragionieri...!

Non meno eccessivi del mio vecchio idealista Hugues, furono, in opposta direzione, gli scienziati, che, allo scopo di scandagliare la base fisiologica di vocazioni e maestrie pittoriche, si volsero unilateralmente ed esclusivamente alla funzione visiva, come se tutte le altre percezioni sensoriali, i meccanismi motorii, le strutture psichiche del sentimento e del pensiero, insieme ammontassero ad una somma di collaborazione trascurabile di fronte all'importanza massima ed unica dell'occhio.

Per tal concetto, semplice e discreto, non ci fu mai vero allarme neppure fra i filologi descrittivi dell'arte; e qua e là alcuni accenni di competenti sulle facoltà visuali di questo o quell'artista, furono tollerati nella storia e nella critica, o accolti con circospetta curiosità.

Col « discentramento » di ogni attitudine nell'apparato ottico periferico andava di conserva la speciale considerazione del relativo centro nervoso nella corteccia cerebrale, cosicchè — per imparare da un sol caso — il preteso maggiore sviluppo delle circonvoluzioni visive, desunto dalle profonde bozze occipitali in Raffaello, spiegava, nel più plausibile dei modi il mistero del suo genio (1).

Fra le esagerazioni dei « monorganicisti », e le altre, negative di ogni valore allo strumento specifico d'una determinata attività mentale, sia lecito occupare il posto di mezzo, che non pretendiamo sia quello della virtù; e si esamini il contributo del senso della vista alla creazione figurativa e ai caratteri di un'opera, colla diligenza a cui intenzionalmente s'è informata l'analisi delle altre sensibilità.

Le prime applicazioni dell'ottica biologica all'arte mossero da due tra i più profondi e rigidi fisiologi, Helmholtz e Brücke, contraddittori terribili per quei miopi ed angusti tecnici degli odierni Laboratorii che le dileggiano, ignorandole, e che fanno coro con i gelosi dell'opposta sponda. Con quali parole riguar-dose — forse per gli esteti diffidenti che anche allora non mancavano — Hermann Helmholtz domandava venia di occuparsi di arti belle! Nell'esordio delle memorabili conferenze « *Optisches über Malerei* » tenute a Berlino, a Düsseldorf, a Colonia, egli scrive: « Sono arrivato agli studi artistici per un

(1) Per la critica di queste teorie unidimensionali della genialità sia lecito rimandare all' Appendice II: *Il problema dell'uomo geniale da ieri ad oggi*.

« giro di strada poco battuto, ossia per la fisiologia dei sensi, « e, al confronto di coloro, che da tempo conoscono e percorrono il bel suolo dell'Arte, posso soltanto paragonarmi al « viandante, che fosse entrato nel paese a traverso una montagna « ripida e sassosa, raggiungendo però alcuni punti di vista che « offrono dall'alto un buon panorama. Se, pertanto, vi dò notizia di ciò che credo d'avere scorto, ciò avviene da mia « parte colla condizione di accogliere volentieri l'insegnamento « delle persone sperimentate ».

Ma si Hermann Helmholtz che Ernst Brücke, trattando della prospettiva o del rilievo; delle ombre o della grandezza apparente degli oggetti; dei gradi di illuminazione (*Helligkeitsstufen*) o della irradiazione; delle armonie o dei contrasti cromatici, veramente non ebbero di mira una particella del fattore antropologico nell'arte. Il loro compito deliberato si limitò a cogliere le conoscenze e le ignoranze, le intuizioni, le illusioni, le trasgressioni dei pittori rispetto a leggi ottiche fondamentali. Da quelle fini e precise indagini — taluna però antiveduta già da critici antichi — possono cavarsi dati utili all'apprezzamento dell'intelligenza del singolo artista, non i principi d'uno studio di relazioni tra l'uomo e l'opera.

Fu rilevato (Menges) per esempio che Giorgione o Tiziano avevano intuito l'effetto del rosso « di avvicinare le cose », realtà che scientificamente si dimostra colla minor rifrangibilità dei raggi rossi e col più sensibile sforzo dell'occhio per portarli nel proprio fuoco, come se si trattasse di oggetti prossimi.

Si trovò (Brücke) che Leonardo, difficilmente uguagliabile per vigore, nettezza e sottigliezza di disegno, fu superato nel rendere la colorazione delle ombre, che in lui son torbide sovente e affumicate.

Il medesimo fisiologo dà merito al Rubens d'aver indovinato ed utilizzato il fenomeno della irradiazione dei colori vivaci, per cui una minuta superficie, tinta con essi su fondo scuro, si spande attenuandosi. I tocchi di cinabro nelle ombre rubensiane, a conveniente distanza, si allargano in un rosso bruno e imprimono ai riflessi il caratteristico tono caldo.

Il Beato Angelico e Rembrandt fecero una traduzione artisticamente libera (Helmholtz) delle leggi per la graduatoria di luci ed ombre: questi la esagerò per ottenere un risentito

rilievo, quegli e i seguaci la diminuirono per addolcire le ombre terrestri nella raffigurazione dei tèmi santi (*die irdischen Schatten in der Darstellungen heiliger Gegenstände zu mildern*).

In complesso dunque gli iniziatori della critica scientifica han recato a nostra conoscenza alcuni tratti ed alcuni atteggiamenti della mentalità degli artisti, una loro esperienza o un ragionamento, un'astuzia o un'inavvedutezza, un lampo dell'ingegno o una sua eclissi fugace; ma non intesero certo di rintracciare negli aspetti o nella maniera delle pitture il riverbero d'una conformazione eventualmente difettosa dell'organo visuale, d'una alterazione nei mezzi trasparenti o nella membrana nervea senziante (rètina). In quest'ultima direttiva, convergente con gli scopi dei nostri studi, hanno istituito ricerche, più che i fisiologi, i patologi specialisti dell'occhio.

Richiamandone al fatto incontroverso che anomalie congenite di struttura, mutamenti sopravvenuti per età o per infermità nell'apparecchio esterno o nel centro nervoso visivo, possono mandare i loro riflessi nel prodotto estetico del soggetto, accociamoci a seguire nello svolgimento un filo conduttore da pedanti: e, quasi in rapido riassunto elementare della fisio-patologia oftalmica, procediamo, nella disanima, dal polo anteriore lucido dell'occhio all'antipodo opaco; dai diafani corpi intermedii, che rifrangono i raggi luminosi, al concavo velo retinico sensitivo che riveste il segmento posteriore del globo ottico. Poscia dall'apparato della periferia si rimonterà a funzioni più specialmente cerebrali della visione; e su ciascuna tappa del cammino vedremo passare correnti d'influenza dagli elementi organici dell'occhio alle fattezze incorporee dell'opera bella.

Nel convenuto ordine d'esposizione primi si incontrano gli effetti grafici delle irregolarità di curvatura della cornea, della superficie umida e lucente che come vetro da orologio fa prominenza sul bianco della palla oculare. Una differenza notevole tra le convessità dei meridiani verticali e dei meridiani orizzontali della cornea (*astigmatismo*) mette in condizione l'individuo — per un meccanismo che qui non è il luogo d'analizzare geometricamente — di mal valutare gli spazii e le linee o in un senso o nell'altro. A tal evenienza si ricongiungono i casi curiosi, e una volta interpretati con le ipotesi più peregrine, di pittori e

scultori astigmatici *per lungo* oppure astigmatici *per largo*; in altre parole, di cornee curve in guisa che l'artista era portato fatalmente ed inconsapevolmente a un costante errore di proporzione, a disegnare i visi e le persone, o troppo allungati o troppo dilatati.

Amico Aspertini, un allievo bolognese del Francia o del Costa, forse è più conosciuto per la macchietta umoristica schizzata dal Vasari, che per le opere. Rammentisi com'ei lo descrive: con tanto d'occhiali (a correggere pertanto una qualche irregolarità della visione); ambidestro, con un pennello per mano, l'uno per i chiari l'altro per gli oscuri; con le pignatine dei colori infilate tutte in un cordone alla cintura; lingua malèdica; e raccontatore così inesausto, che un dì, a tale che s'era fermato per via ad ascoltarlo, si putrefecero i pesci tolti freschi al mercato.

Ora: le immagini, dipinte dal bizzarro artista emiliano, che finì pazzo, produssero in ogni tempo uno strano effetto, dovuto alla esagerazione delle misure orizzontali. Son lì ancor oggi, a documento, i suoi affreschi nell'oratorio di Santa Cecilia (*Decapitazione e seppellimento (1) di San Valeriano e Tiburzio*); ma soprattutto la *Conversazione* della chiesa bolognese di San Martino, dove le faccie schiacciate, la gran distanza tra gli occhi di ciascuna (diametro interpupillare) e la latitudine delle spalle (diametro interacromiale) specialmente nelle donne, darebbero a supporre che un cilindro compressore sia passato sulla tela nel senso della sua larghezza. Gli scrittori del « Cicero » indicano quel quadro come ispirato allo stile giorgionesco. Se tale ne fu l'intendimento, alcuni caratteri — appunto il menzionato esteso diametro tra le sommità degli omeri nei corpi femminili — stanno proprio in antitesi col fare di Giorgione; ed è permesso il sospetto che nel modo di vedere dell'imitatore dovette esserci qualcosa che inavvertitamente lo menava assai lontano dal maestro ammirato.

Anche le figure scolpite dall'Aspertini (il *Nicodemo* del gruppo sulla facciata di San Petronio) « son fatte della stessa maniera che sono le sue pitture ». Se ne impressionò già il

(1) Nel fabbisogno della sepoltura l'artista allegro non ha dimenticato di mettere in vista un oggetto dei più essenziali: la scopetta da spazzare il sarcofago!

Vasari e autorevoli critici moderni lo riaffermano. Si consideri però citato con le debite riserve questo primo esempio, che non fu ancora preso in esame da oculisti di professione, e che corrisponderebbe alla varietà meno comune di astigmatismo.

Del tipo più frequente, ossia di pittori che stirano le figure verticalmente, si registrano due o tre casi nella letteratura oftalmoiatrica. Il più vecchio è quello, pubblicato dal Liebreich (1), del ritrattista parigino, che in parte dovea la propria voga al disprezzo dell'esattezza fotografica, ascrittogli a lode; col tempo gli ovali dei volti e i colli s'allungarono sempre più, e analogamente riuscivano alterati gli altri dettagli.

L'estendersi della deformazione a tutti i tratti è precisamente ciò che mette sull'avviso di un difetto di rifrazione nella vista dell'autore. Nella *Giovane Sposa*, dal lunghissimo collo, che è al Poldi-Pezzoli, non viene in mente ad alcuno di scoprire gli indizi di astigmatismo verticale dell'occhio di Piero della Francesca o di Antonio del Pollaiuolo; tutte le altre sezioni di quel profilo signorile hanno le misure ordinarie, e, senza dubbio, la forma snella ed eretta della regione cervicale fu un connotato della ignota gentildonna, se pur il pittore non fu pedissequo della moda dei colli di cigno alla prima rinascita dell'arte.

Il caso studiato più di fresco ha per illustratore il dottor Beritens, un distinto oculista pratico di Madrid, al quale però non si rimprovererebbe mai abbastanza di ignorare del tutto i precedenti scientifici del suo tema. Egli stampò la propria lettura (2), che esplica scientificamente le aberrazioni visuali del pittore spagnuolo Theotocòpuli (*El Greco*, 1548-1614), col tono rivelatore d'aver fatto la prima osservazione del genere. L'anatomia anormalmente lunga nei corpi dei Cristi e nei ritratti, era stata appuntata come uno stigma personalissimo nei dipinti del Greco. Basti ricordarsi della figura principale nell'*Espolio de Jesus* (Madrid), della *Crocifissione* del Prado, o del viso ultraellittico del Cardinale Inquisitore *Nino de Guercara* (Budapest). Nel ritratto (Louvre) di *Ferdinando II Aragonese*, in

(1) LIEBREICH, *Les défauts de vision en peinture* (Revue Scientifique, 2^e Série, 2^e année, N.° 7.).

(2) G. BERITENS, *Les aberrations visuelles du Greco expliquées scientifiquement*. Madrid, Fernando Fè, 1914.

scettro corazza e corona, non tanto ti ferma l'estensione verticale della faccia (leptoprosopia), sostenibile del resto coll'eredità fisionomica del dinastico modello, quanto la lunghezza della mano, che regge l'emblema gigliato accanto alla ricciuta testa del paggio.

Il dottor Beritens non può fregiarsi del merito, che spetta al Liebreich, d'aver per il primo sostituito un'interpretazione biologica alle capricciose ipotesi che mulinavano intorno ai pretesi capricci degli artisti; ma ha ben quello d'aver posto mente all'opera pittorica meglio dimostrativa per gli effetti dell'astigmatismo sull'esecuzione dell'arte.

Io non so se sia stato alto, mediocre o nano il pittore bolognese che tra il sette e l'ottocento fu eletto a ripetere la *Santa Cecilia* di Raffaello, e a collocare la copia nella cappella Bentivoglio di San Giovanni in Monte, proprio sull'altare e nell'intaglio formiginesco destinati al capolavoro originale. So che quella è fedele a questo, e nelle tinte e nel disegno, ma come lo sarebbe un'immagine fotografica ottenuta con lenti cilindriche avanti all'obbiettivo (1). Così percettibile è l'allungamento dei volti — specie della Maddalena e di San Giovanni — e l'assottigliamento delle persone di tutti e cinque i santi in estasi! Il critico classico, eroicamente incredulo nelle conseguenze d'una minuzia strutturale organica, perchè non tira fuori anche qui l'immancabile influenza di scuola? e non suppone che l'ottimo, ma astigmatico, copista di San Giovanni in Monte fosse innamorato della maniera del Greco, pur mentre avea l'obbligo di imitar Raffaello?

Nei mesi estivi che Cesare Maccari conduceva i grandiosi freschi di Loreto, qualche volta lo vedevamo, col suo somarello, tornare soltanto a sera inoltrata fra i parenti e gli amici della vicina spiaggia di mare. Ricordo, *per incidens*, che con rispettosa celia lo chiamavamo complice di Caravaggio il criminale, perchè, se questi avea sfregiato il volto al concorrente Pomarancio, della cupola loretana primo affrescatore, egli, Maccari, ne avea dispregiato l'opera, seppellendola dopo tre secoli sotto la propria.

(1) Per le interessanti fotografie di paesaggi, prese con obbiettivo astigmatizzato, vegg. *Année psychologique*, I e II.

Chiesi un giorno all'infaticabile maestro se l'attardarsi sotto l'ombroso cupolone a lavorare, com'era solito, a lume di candela, non turbasse, più che la vista, la precisione del dipingere. Mi rispose di conoscere che il giallo della sua illuminazione artificiale impacciava la percezione dei gradi leggeri di bleu e di violetto; ma che, sapendocelo, veniva a patti con i colori della tavolozza.

La fiammella gialla e ingannatrice, da cui sapeva guardarsi l'illustre decoratore senese, talora arde ignorata dentro l'occhio degli artisti; e comincia ad ardere quando altri fuochi di vita son prossimi a spegnersi. Nell'età media il pittore, al pari del più antiestetico tra gli uomini, va soggetto alla paralisi dei sottili muscoletti ciliari, che è il primo assaggio di morte, e che è cagione della presbiopia fisiologica; in età più tarda la sostanza della lente cristallina gli si sfuma di giallo e perde insieme la purità della sua trasparenza. È una specie di occhialino giallo che s'inframette, invece che al davanti, all'indietro della pupilla, e che assorbe, neutralizza più o meno i raggi spettrali dell'estremità azzurro-violetta.

Anche di questo evento biologico il Liebreich fu il primo a sottosegnare l'importanza per l'arte; e nel lavoro, annoso ormai di mezzo secolo, intese a dimostrare come l'illuminismo di William Turner e la tardiva predilezione, per i toni azzurri e violacei, del Mulready fossero il portato d'un cangiamento interno, prodottosi cogli anni nell'occhio d'ambedue i celebri inglesi.

L'Albertotti (1), a cui l'analisi scientifica dell'arte deve un mazzo di eleganti pubblicazioni della prima ora, e anche oggi freschissime, ebbe i suoi argomenti per non accogliere, rispetto ai due casi particolari, le idee del collega francese. Senza dichiarar partito per l'uno o per l'altro degli insigni contendenti, si può star tranquilli che le « Osservazioni sopra dipinti » dell'oculista nostro non sono armi per l'avversario della critica antropologica, dappoi che esplicitamente ammettono l'effetto delle alterazioni visive sull'espressione estetica.

Pur nel dibattito speciale sul paesista William Turner e sulla sua abbagliante opera (*The Sun of Venice going to Sea*)

(1) G. ALBERTOTTI, *Osservazioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti*. Modena, Monetti, 1889.

dell'ultima fase, corre gran distanza di vedute tra l'Albertotti, che fa intervenire il positivo fattore umano dello squilibrio mentale sopraggiunto all'artista maturo, e le variazioni letterarie degli altri critici. I quali, dinanzi all'incendio di luce, in quella tela, parlano, o di segreti tra l'occhio e il cuore dell'artefice, o dell'ascensione progressiva di lui dalla realtà al sogno, dalla valle terrena al regno trascendente delle chimere... Una delle mille volute di fumo e d'incenso, uno dei soliti geroglifici di nuvola, insignificanti o incomprensibili, che sanno così bene lanciare all'aria i celebranti mistici della bellezza e i turibolari inconditionati della genialità.

Più casi di questa specie di « violetismo da rifrazione » — per distinguerlo da quello che vedrassi derivare da fonte organica differente — sono sorretti dall'autorità di un altro dotto d'oculistica, dall'Angelucci, dedicatosi anch'egli con amore alle applicazioni artistiche della propria scienza. La comparazione, da lui intavolata fra i lavori di gioventù del Signorelli e quelli degli ultimi anni, conclude per l'ipotesi che il cristallino del maestro di Cortona, opacandosi e ingiallendosi, gli abbia reso incerto l'apprezzamento delle tinte a bassa intensità luminosa. (Simpatico l'episodio di Luca, che, vecchio vecchio, accompagna un suo quadro alle monache d'Arezzo, e in casa de' Vasari appende « con infinita amorevolezza » un diaspro al collo di Giorgino, a scongiurarne le emorragie nasali!)

Un disagio consimile della percezione cromatica fu identificato, sulla scorta delle opere, nella vista dell'ottuagenario Francesco Podesti, il pittore dell'antipenultima Corte papale, il freddo accademico, accostabile al Signorelli e al Tiziano, non già per la statura da genio, ma per la fecondità senile nell'arte.

Approssimatici ora, secondo la traccia prefissa, all'emisfero posteriore dell'occhio e al tema delle anestesi retiniche, provocatrici di altri turbamenti nel giudizio ed impiego del colore, una delle molte obiezioni degli scrittori d'arte ci attraversa il discorso. Un critico piemontese, dal forte pugno aristocratico, che non ricusò una privata disputa con uno degli « esteti criminali » — così ci chiamava con leale e concisa chiarezza — opponeva tra l'altro: « Come vuole che io presti fede ad una particolare « conformazione dell'occhio per spiegare la colorazione violetta « di certa pittura, quando vedo che quella moda del violetto si

« estende per contagio da un paese all'altro e nei centri meno
« evoluti giunge con un ritardo di dieci anni, proprio come le
« mode femminili? ».

Sfiducia in verità non troppo giustificata, perchè a nessun antropologo o medico degli occhi, per sentire che abbia di pittura, capiterà mai di confondere insieme il violettismo da assorbimento di alcuni raggi dentro la lente, col violettismo di elezione o di accatto, col violettismo psichico o affettivo, come anche potrebbe definirsi. Ahimè! o giovane contraddittore, stan per trascorrere venticinque anni da quando il collega Angelucci, nella Memoria (1) sui pittori di tal battesimo, dettava le norme per la diagnosi differenziale tra il violettista di maniera e il violettista da imperfetta sensibilità cromatica.

S'era dunque per dire che del difetto organico di percezione per l'azzurro e il viola, esiste un secondo tipo, oltre quello di refrazione; e verificasi quando il cangiamento patologico ha sede, non nel cristallino, ma precisamente nell'apparecchio sensitivo periferico, nella microscopica rete (rètina) in cui si sfrangia sul fondo oculare il nervo della visione. E poichè alterazioni di questa specie sogliono esser congenite, mentre le prime giungono con la vecchiaia, converrebbe denominarle rispettivamente *violettismo nativo* e *violettismo acquisito*.

Un violettista-nato fu Mecarino Beccafumi. Delle tre matasse di fibre nervose, onde, secondo una teoria in vigore, si intesse la rètina — fibre pel rosso, fibre pel verde, fibre pel violetto — e dal cui incitamento combinato risulta ogni sensazione di colore, appunto quelle del terzo genere sarebbero state in Beccafumi colpite da daltonismo o cecità cromatica parziale. E il difetto parrebbe congenito, perchè già nei lavori giovanili di lui spuntano sintomi dell'alterazione del colorito, a giudizio del patologo che studiò con scrupolo a Siena la somma delle opere (2).

Pochi saranno coloro che, entrati nel Palazzo pubblico senese in questi tempi di violetto invadente, e sorpresi da quell'atmosfera di violarosa, dove paiono immerse le storie della

(1) A. ANGELUCCI, *L'occhio e la pittura*. Palermo, 1892. — IDEM, *Sui pittori violettisti*, in *Archivio di Ottalmologia*, Anno I. Palermo, 1893.

(2) L. GUAITA, *Esame dei dipinti di Domenico Beccafumi*, in *La scienza dei colori e la pittura*. Milano, Hoepli, 1905.

sala Concistoriale, non abbiano creduto per un attimo di trovarsi proprio dinanzi alle tempere d'un manierista della specifica epidemia contemporanea, dinanzi alla libera espansione d'un sentimentale modernissimo, che, come il poeta, avesse chiesto all'arte di « cingerlo d'azzurro ». Soltanto successivamente si fa luogo alla riflessione che Beccafumi fu un cinquecentista e che, tre o quattro secoli fa, le raffinate emozioni, associantisi ad alcuni toni cromatici, non tormentavano lo spirito dei produttori e degli amatori di bellezza. E sottentra il bisogno di cercare in quella profusione di tinte azzurrine e violette un elemento genetico più prossimo, più intimo all'individualità dell'autore.

Gli storici dell'arte non fecero, in genere, troppa attenzione alla singolarità; nè il Vasari, che encomia il « vago coloritore », nè Jacob Burckhardt, che tra i quadri del miglior periodo Mecheriniano, pone la *Morte della Vergine* (Oratorio di San Bernardino), cioè la manifestazione meno dubbiosa degli errori cromatici; e che, dell'imitazione michelangiolesca *La discesa di Cristo al limbo*, salva dalla critica soltanto la « fine gradazione del colorito ».

Unico l'abate Lanzi colse qualcosa delle irregolarità del tingere di Beccafumi: « Il suo modo di colorire *non è il più vero*, avendolo ammanierato d'un rossigno che pure affascina « e rallegra ». Ma lo scrittore non si provò nemmeno a sondare di tutto ciò il fondo causale, che è stato invece esplorato dalla scienza recente.

A norma dell'analisi del Guaita, il pittore di Siena tendeva a colorire in violetto le ombre, faceva violacee le carni, quando doveano esser calde, e bigio-azzurrine, quando fredde; dava al cielo un aspetto totalmente verde (*Battesimo del Nazareno* alla Pinacoteca) e rendevasi autore inconscio d'altre inverosimiglianze e stonature, soltanto perchè era attutita in lui la sensibilità corrispondente ad una delle tre tinte fondamentali: il violetto. Non c'è contraddizione tra il dilagare di questo colore nei quadri e l'asserita incapacità di percepirlo esattamente, in condizioni, s'intende, di scarsa intensità luminosa; quanto meno era veduto, tanto più carico era traggittato nel dipinto.

Altri casi, non però più convincenti, nè più celebri di quello di Mecarino — più comici forse taluni — ha esaminato

lo specialista; e per nessun genere di anestesia del colore (*discromatopsia*) sono mancati esempî tra gli artisti. Oltre che per il violetto, ci furono pittori daltonici per il rosso o per il verde; ma la casuistica clinica sarebbe qui digressione.

L'accenno succitato del Lanzi sulla falsità dei colori di Beccafumi mise sulla strada gli oculisti per iscoprire una verità funzionale nel preteso manierismo dell'artefice. È augurabile che domani essi arrivino ad un risultato ugualmente positivo, partendo da un'altra frase del medesimo storico sul conto del grande ritrattista Angiolo Bronzino: « Veggonsi non pochi dei « suoi ritratti, lodevoli per la verità e per lo spirito: se non « che scema loro il credito non rade volte il colorito delle « carni; or piombine, or troppo nevose o variate d'un rosso « che sembra belletto. *Ma il colore che domina generalmente « nei suoi dipinti è il giallastro* ».

S'ha da seguitare a chiamarlo, il Bronzino, un manierista? — comoda parola pallio che ammantava qualsiasi indefinita realtà; o un discromatopsico? — parola scioglilingua del nostro gergo fisiologico, antiestetica e quasi blasfematoria?

La diminuita eccitabilità della rétina estendesi talvolta al totale delle sue fibre, invece che ad un solo dei tre gruppi; e la ripercussione sul colorire e su altri uffici del pittore é parimenti indubitabile.

Il nostro maestro Mosso, autorità indiscussa in fatto di fatica nervosa, e non certo selvatico all'arte, stimava che la modificazione del potere visivo, comunemente rilevata in Tiziano vecchio, non avesse avuto per sola causa la minor trasparenza della cornea e del cristallino, ma fosse riferibile ad un ottundimento, per stanchezza, della irritabilità retinica (1). E, invero, i colpi di pennello degli ultimi anni del Vecellio, il suo insuccesso ad unire le tinte (Lanzi), l'opposizione recisa tra chiaro ed oscuro, i colori chiassosi, trovati da ogni critico in contrasto coll'antica armonia senza violenza, coi delicati passaggi d'una volta, non costituirebbero più una metamorfosi affatto inesplicabile, se si ammettesse che la rétina dell'artista, a lungo affaticata,

(1) A. Mosso, *Fisiologia dell'uomo sulle Alpi*. Milano, Treves, 1898, pag. 37-38.

era divenuta incapace di sentire il succedersi degli stimoli minimi, le tenue gradazioni di luce ombra e colore.

Il Mosso arreca anche più prove d'una specie di spossamento retinico, cui andò soggetto l'occhio di Rembrandt, già prima della sessantina; e cita come concordanti colla tesi le parole della nota monografia del Michel: « Col tempo pur le sue (*di Rembrandt*) armonie sono meno complicate, i suoi effetti meno « sottili. Il numero dei colori che egli impiega è sempre più « ristretto; ma si giova a preferenza dei più ricchi e dei più « ardenti; non più porporini, ma rossi vermigli, a cui si mescolano toni fulvi e gialli vivi ».

Nella familiarità del Laboratorio fisiologico di Torino, all'ora che Angelo Mosso scriveva quelle righe, gli avrei indicato il più illustre caso di fatica della rétina, se prima l'avessi letto. È di Dante, che così nel « Convito » racconta del temporaneo proprio disturbo visivo: « L'anno che nacque questa « canzone (*Amor che nella mente mi ragiona*) per affaticare « lo *viso* molto a studio di leggere, in tanto debilitai gli spiriti « visivi, che le stelle mi parcano tutte d'alcun albore ombrate; « e per lunga riposanza in luoghi scuri e freddi, e con affred- « dare lo corpo dell'occhio con acqua chiara rivinsi la virtù « disgregata, che tornai nel primo buono stato della vista ».

Dove — per chiuder la parentesi — si vede che il Poeta, così valente « in diagnosi e terapia », quando si iscrisse alla sesta delle Arti maggiori, tra medici e speciali, non s'era poi ingannato molto sulla sua seconda vocazione!

Con la segmentazione fittizia, che sinora operammo dall'avanti all'indietro, nell'occhio dell'artista, s'andò numerando come le sue sensazioni di *forma* e di *colore* vengano modificate da curvature irregolari di superfici, da condizioni dei mezzi rifrangenti, da gradi di anestesia d'alcune oppur di tutte le maglie della reticella nervosa. E poi che, circa le percezioni visuali di *movimento*, occorrerà di ragionare al prossimo capitolo, qui non rimarrebbe che toccar d'una funzione ottico-biologica più propriamente centrale, della capacità stereoscopica del nostro cervello, che dà alla duplice impressione sulle due rétine la sintesi e lo sbalzo d'un'immagine unica.

All'argomento scientifico della visione binoculare, nei suoi rispetti colla tecnica pittorica, ci fa da introduttore — non quotidiana ventura! — il più elegante e provetto dei nostri critici.

Giulio Cantalamessa, in cui la forma ha spesso la trasparenza e il timbro di sottil coppa cristallina, è anche l'unico scrittore d'arte, che, sia pure per sentieri ed intenti discosti dai nostri, abbia ricercato dentro una creazione di bellezza le impronte del creatore terreno. Soltanto da lui, tra gli emuli suoi, ho udito mentovare e distinguere gli strumenti cerebrali cooperanti nel prodotto plastico: il *senso*, il *sentimento*, il *pensiero*, l'espressione *motoria* (che altro non è) del tocco; anzi sulla psico-meccanica del tocco significò da tempo idee, che si direbbero baleni forieri dell'avvento antropologico, cioè *umanistico*, nella storia dell'arte.

Egli stesso, già prima del '91, aveva assegnato (1) una genesi fisiologica agli insuperati effetti di rilievo, ottenuti da un pittore monocolo. Secondo Cantalamessa, il Guercino, privo fin dall'età più tenera della vista binoculare, per un accesso eclampatico che gli *sequestrò nell'angolo dell'occhio* la pupilla di destra, fu condotto, quasi da un automatismo compensatore, a coltivare e ad affinare la percezione del chiaroscuro, espediente unico al figuratore per rendere la terza dimensione.

La teoria è tutt'altro che « strana », come l'autore teme che altri a primo acchito la giudichi. Riponendo essa nella struttura individuale la ragione di una qualità artistica, e divergendo dalle consuete ipotesi di imitazioni e di scuola, trova ben disposto l'umor nostro all'accoglimento; ma, per qualche motivo, ci lascia perplessi. Intanto non è certo che un occhio del Barbieri fosse addirittura sottratto al compito; dalle parole stesse del fratello e dai ritratti del tempo, sembra che si possa far diagnosi di forte strabismo, colla pupilla asimmetricamente conversa al lato nasale, ma non coperta; e che fosse un caso

(1) G. CANTALAMESSA, *Lo stile del Guercino* (Ristampa). Roma, 1915. Questo discorso, che fu pronunziato dall'illustre critico d'arte il 28 maggio 1891 a Bologna, per il terzo anno secolare della nascita del Barbieri, non citano i Dottori FENOALTEA e MAGNANI nel loro dibattito sugli *Effetti della visione monoculare nella pittura* (Archivio di Ottalmologia, 1895-1897) e sulle opere del Guercino.

simile a quello di Alessandro Turchi, l'« Orbetto » di Verona, il quale, secondo il Passeri, « partecipava del losco » nell'occhio sinistro. Gli oculisti convengono che nell'occhio strabico può formarsi un nuovo centro della veduta distinta (*fovea centralis*) in rimpiazzo di quello escluso dalla funzione. Chi poi si ferma su taluni dipinti del Guercino, e in ispecie sull'affresco bolognese della Galleria Sampieri (*Ercole e Anteo*), giustamente levato dal medesimo critico alle altezze del prodigio, a stento si persuade che tanta profondità di risalto si sia conservata nell'immagine mentale d'un monocolo, solo a forza di gradazioni luminose.

Vero è che la doppia sensazione visiva, fusa in unità nel relativo centro cerebrale, non è il solo mezzo educativo dell'artista per la squisita percettibilità del rilievo. Quanti pittori di credito, pur avendo due occhi, si mostrarono mezzo orbi di senso stereognostico! per esempio il Bronzino, or'ora menzionato, in cui l'incapacità della prospettiva e la mancanza dei piani furono i punti di mira delle maggiori critiche (Lanzi). Ausilii validi alla conoscenza e alla riproduzione del carattere di solidità degli oggetti possono salire alla mente dell'artefice dal profondo e diffuso senso muscolare (*Cap. III*); e non paia strano — ripeteremo alla nostra volta — il supporre che tal forma, meno apprezzata, di sensibilità abbia concorso in Guercino, alla modellazione dei suoi tangibili e possenti rilievi, godesse egli o no della vista binoculare.

Sicchè, al momento che il capitolo si chiude, udiamo battere alle orecchie lo stesso motivo con cui s'è aperto, e che, quasi tema dominante, percorre il nostro Saggio: ossia che l'occhio, per quanto luce indispensabile e feconda all'ordinario prodotto figurativo non eclissi l'irraggiamento di altre influenze sul fiorire dell'opera geniale e sui suoi caratteri distintivi. Si può dir di più, senza vaghezza di paradossi: all'infuori di talune alterazioni oculari, le quali contrassegnano un'espressione estetica, come un connotato deforme singolarizza un uomo comune, vi son modi di sensibilità ed elementi spirituali o corporei che individualizzano un dipinto più che non lo possano le particolarità visuali dell'artista.

Concezione dunque troppo rettilinea quella dei localizzatori, dei « monisti dell'organo » — sieno oftalmologi o psichiatri — che pensano d'aver esaurito la ricerca quando d'una personalità eccezionale hanno esaminato gli apparecchi periferici maggiormente impegnati nella sua attività e lo sviluppo d'un paio di circonvoluzioni nella corteccia grigia. L'indagine ha da esser tentata in senso sferico; diretta secondo multipli raggi all'intera bio-psicologia dell'artefice.

Le virtuosità d'un violinista, che consegua effetti d'orchestrali armonie col pizzicare una sola corda, non fanno similitudine adatta all'elaborazione geniale in nessun campo della bellezza. Il genio non è uno strumento monocordo, ma una grand'arpa *sui generis*, a fili numerosi e ad innumerabili combinazioni. Il minuscolo psicologo dell'arte non sogna neppure di saperli dividere tutti, ad uno ad uno, e di noverarli.

CAPITOLO VII.

Dalle sensazioni ai movimenti: I figuratori-nati del moto e dell' azione

Iacopo della Quercia, il maestro che a Lucca, sul famoso sarcofago vigilato dal cagnolino, adagiò la creatura bella Ilaria Del Carretto; lo scultore che fu superato da pochi nel significare la compostezza della morte, è pur sempre il primo, nel tempo e nel merito, ch'abbia fatto balzar dal marmo l'agilità e la forza del moto e dell'azione.

Salgasi ancora una volta la gradinata di San Petronio per riguardare da presso i bassorilievi della porta maggiore e per tornare a credere a una sì antica e distinta percezione del movimento.

Nella storia del *Sacrificio d' Isacco*, quale strumento di precisione poteva meglio fermare l'istante in cui le due vittime — il montone e il fanciullo — tentano l'atto dell'istintiva difesa e della fuga? E come è salda la stretta del solenne padre, sia nella mano che attenaglia i polsi legati del figliuolo, sia in quella che brandisce alto il coltello!

Giriamo l'occhio sul pilastro di sinistra. Non mai un continuato, penoso sforzo muscolare fu reso con maggior verità di quell'Adamo accigliato, che insiste col piede sulla dura vanga.

Più sopra, nella *Cacciata dal paradiso terrestre*, è preso a volo il passaggio fra il precipitoso allontanamento dalla proibita soglia, sotto l'ingiunzione dell'angelo, e l'accenno nostalgico a voler tornare indietro.

E mirate quanta sollecitudine di moti nel *Viaggio in Egitto* dell'architrate. Lì da vero tutti han fretta. Han fretta l'asino e il cane, che insieme tendono le orecchie sotto il pungolo d'una preoccupazione, e, per esser veloci, flettono nel cammino le zampe, più che non sia lor costume. Ha fretta il vecchio San

Giuseppe, che adotta il passo da corsa d'un giovane e colla mano esorta il somarello ad accelerare vieppiù l'andatura. Sospinta da un'ansia è anche la madonna, colta nella mossa di curvarsi sul bambino dormente e di attaccarlo a sè con trepide mani. L'intera scena, a una prima considerazione, sembra afferrata dal vertiginoso obbiettivo d'un cinematografo, anzi che pacatamente escogitata da un cervello.

È strano che il Vasari, il quale soggiornò lunga pezza a Bologna, e forse passò quotidianamente dinanzi a queste sculture, non sia stato colpito più a fondo da una così felice rappresentazione dell'attività motoria. E sì che per altre opere plastiche egli era apparso un ammiratore esclamativo delle abili finzioni di movenze! A proposito, per esempio, della porta Ghibertiana, avea con entusiasmo celebrato il bronzo, condotto a « *mostrar l'abbandonamento delle membra morte di Noè* », nonchè « *l'attitudine impietosissima e crudele di Caino* ».

Per trovare fra i pittori un equipollente di Iacopo della Quercia, nella capacità di affrontare, a dir così, l'azione in flagrante, per restare nello stesso periodo storico primitivo, sia tollerato un secondo appello a Benozzo Gozzoli (*Cap. V*).

Egli pure — e molto di buon'ora — è un fisiologo specialista del movimento, ma non del movimento premeditato, coatto, di scuola. Talune flessioni, estensioni, pronazioni di muscoli, talune posizioni di arti o del tronco, negli attori di Signorrelli e di Michelangelo; certi atteggiamenti estatici e certi voli nei santi e negli angeli di Melozzo da Forlì, come più tardi molti acrobatismi del Tintoretto, fanno pensare a modelli studiosamente atteggiati, a immagini predisposte per uno spettacolo, per un quadro, per un piedistallo. Il Gozzoli invece col suo segno disinvolto ti descrive le varietà naturali occorrenti nella stazione e nella locomozione dei bipedi e dei quadrupedi di questa terra; è il pittore dei multiformi mutamenti che subisce la persona umana o zoologica nella sua ginnastica consueta ed utile, cioè nelle maniere diverse del lavoro; nelle pause del riposo; nelle distinte specie del cammino, del divertimento e di altri esercizi giornalieri del corpo.

E, poi che guardiamo da biologi, forse precorriamo altri nell'accorgerci che Benozzo compiacesi di fissare nella fase attiva d'un gesto, d'un andare, d'una impostatura, il tratto di più celere svolgimento e di più breve posa.

Rispetto ai « momenti » rapidi d'un moto, fu da tempo segnalata la differenza d'impressionabilità fra la retina d'un artista e la membrana dell'istantanea. L'occhio e la memoria, nel ciclo o rivoluzione d'un movimento, serbano assai di rado traccia di quegli stadii più veloci, che invece non sfuggono alla camera oscura. Il passeggero, con sospesa nell'aria una gamba piegata, o il cavallo al trotto, con una zampa anteriore esageratamente flessa, occorre di vederli spessissimo nella grafica chimica, quasi mai in quella della matita. E ciò, non unicamente perchè l'artista disdegni di scegliere quella linea inusitata e antiestetica, ma ancora perchè — dato il fulmineo decorso cronologico di essa — egli con maggiore difficoltà l'avverte e ricorda. Vedremo se può dirsi che Benozzo Gozzoli avesse qualche cosa di fotografico negli occhi suoi.

Ci risovvenga dell'affresco nel camposanto pisano, l'*Ebbrezza di Noè*, e specialmente di quell'agile figura femminile, che prima avanza da sinistra, con sul capo il canestro delle uve. È presa nell'attimo che il piede destro, poggiato al suolo, sta per permettere all'altra gamba rilasciata la così detta « oscillazione pendolare » del passo. E par davvero d'aspettarsi un moto oscillatorio di quella donna, e di vederla venire innanzi. Un inganno simile ci produce la giovane manna, che nel centro della seconda composizione (*Noè maledice Cam*) procede spedita con un'anfora in testa, traendosi un pargolo a mano.

Il villan muscoloso, che pesta i grappoli dentro la tinozza, è ritratto nell'istante che l'azione della pigiatura sta per alternarsi da un piede all'altro: tiene le mani ai fianchi, sui quali dà proprio l'illusione di dondolarsi.

Si rammentino inoltre le posizioni « istantanee » assegnate ai due vendemmiatori, penduli dall'alto delle scale e protendenti i panieri ricolmi, che le campagnuole accolgono in punta di piedi e a braccia levate.

Del pari sono sorpresi, nel mezzo di ciascun loro movimento, gli artigiani della *Torre di Babele*; i portatori dei mattoni e delle secchie di calcina, quelli che la rimescolano con lunghi badili, gli altri che salgono e scendon le scale, o s'affaccendano sul ponte di fabbrica nei varii atteggiamenti del mestiere murario.

La tendenza a cogliere nel corso di un atto quel segmento temporale che trascorre più rapido, è pure visibile in altre pitture di Benozzo. Nella carovana dei *Re Magi* di Palazzo

Riccardi, inutile dire dell' ardore di motilità, rappresentato dai cammelli ascendenti a Betlem; dei cavalli slanciati al passo o alla corsa: dello sfrenato galoppo dei levrieri inseguenti la preda. S'abbia in mente soltanto lo snello cavaliere, che tiene al guinzaglio un leopardo e che con un piede sulla staffa è sul punto di tornare in sella: oppure l'incedere vivo dei servi e dei paggi pedoni, obbligati ad allungare il passo per non rimanere indietro ai viandanti equestri.

E tra i *Fatti di Sant' Agostino*, frescati sempre da Benozzo, solo si richiami l'episodio della cavalcata del Santo da Roma a Milano. Quella svelta figura di giovine, a piedi, poggiato al bastone, e che cerca *non passibus aquis* di mantenersi alla destra del cavallo, non lo si direbbe — salvo un minuto errore — una fotografia alla Marey del passo dell'uomo, anticipata di quattrocento anni?

Prevenngasi qui con la risposta chi eventualmente chiedesse il perchè l'analisi indugi intorno a due artisti, mentre una diecina di altri potrebbe venir enumerata, come di espressori abituali e magistrali del moto. Si riesce infatti a radunare una bella schiera d'autori, prendendo per carattere comune l'atteggiamento spiccatamente cinematografico o *dinamico* delle loro figure; come è facile, d'altra parte, contrapporre ad essa un elenco di pittori e di scultori *statici*, di artefici cioè che predilessero nelle loro composizioni la scarsa mobilità e la posa contemplativa.

Figuratori « dinamici ».

Andrea del Castagno
Iacopo della Quercia
Benozzo Gozzoli
Luca Signorelli
Melozzo da Forlì
Niccolò dell' Arca
Andrea Mantegna
Michelangelo
Benvenuto Cellini
Tintoretto
Michelangelo da Caravaggio
Pietro Paolo Rubens
Salvator Rosa
Tiepolo
Lorenzo Bernini

Figuratori « statici ».

Beato Angelico
Pier della Francesca
Pietro Perugino
Francesco Francia
Giovanni Bellini
Tiziano (?)

ecc.

Conveniva attardarsi sovra Benozzo Gozzoli e Iacopo della Quercia, perchè nelle opere di ambedue l'elemento-azione è il fatto nuovo lungo lo sviluppo dell'arte, è il fenomeno — direbbero i naturalisti della storia — di *innelità*. E, se non è lecito spiegarlo, nè come retaggio di scuola, nè quale un riflesso indiretto della vita esteriore di artefici, che siansi mescolati alle commosse vicende dei loro tempi, esso è adatto a mostrare la propria dipendenza da quella causa interna, organica, che noi ci ostiniamo a mettere in valore: vogliam dire la speciale configurazione fisio-psichica dell'individuo.

La vistosità del movimento nei personaggi dipinti o scolpiti, che, come è noto, basta a caratterizzare un artista e tutto un periodo estetico, fu soggetta all'esame degli storici di qualsiasi indirizzo; ma essi pressochè sempre ebbero argomenti per interpretarla all'infuori del fattore organico personale, da loro neppur lontanamente intraveduto.

Se bisognava, ad esempio, rimontare a un fatto originario per intendere la vivace agitazione nell'intero mondo di Michelangelo, indicavansene comodamente i primordii nei freschi orvietani del Signorelli, o nei marmi dello stesso Iacopo della Quercia.

A sua volta, il movimento instancabile delle creature del Buonarroti era la chiave per penetrare la maniera d'un altro grande « motorio »: il Tintoretto; e questi era invocato ad integrare l'intendimento della vigorosa e svariata funzione muscolare nelle tele del Caravaggio, e di Rubens.

Così, di seguito.

Tutte le flessioni, le contorsioni, gli slanci, le corse, i salti, i voli delle figure del seicento, e il Berninismo in blocco, si schiarivano a una sola affermazione: il lungo crepuscolo dell'astro michelangiolesco.

Talvolta fa capolino un differente ragionamento. S'indaga, mettiamo, sulle determinanti dell'energia e della violenza d'un bronzo di Cellini: eccovi il primo filosofo positivista dell'arte a dipanare eleganti paragrafi per convincere che un Fiorentino del cinquecento, spettatore assiduo e fervoroso partecipe di attività combattive, non poteva non rispecchiare nell'arte sua la forza e il gesto delle cotidiane lotte.

Niuno delira di eliminare affatto il contraccolpo della realtà circumambiente e dei tempi. Per citare un caso, non v'è chi

riuscirebbe ad escludere che la vita dei Greci e dei Romani, tutta mossa da azioni, tutta piena di giuochi e d' armi, di circensi e di battaglie, abbia suggellato di sè le contemporanee immagini artistiche; e che tale impronta siasi cambiata di fondo, allorchè il tipo dell' esistenza collettiva venne radicalmente mutandosi, quando le opere esterne, i fatti cedettero al sentimento e al pensiero, quando alle fatiche del corpo subentrò l' agitazione degli spiriti, additatrice di più recenti età.

Ma con ciò la compiutezza della dilucidazione non è raggiunta: tornando al caso Cellini, sarebbe stato obbligo dar ragione del perchè numerosi altri artefici a lui coetanei non tradussero nell' opera l' aspetto movimentato della propria epoca. Gli è che havvi un fattore intrinseco, particolare dell' individuo, oltre che il fattore esterno, generico, del popolo. Taine, l' assertore dell' influenza personale, non ebbe — e lo vedremo — idea della formula psichica, *statica*, oppure *dinamica* dell' individuo medesimo.

Rispetto a Iacopo e a Benozzo — gli iniziatori del moto figurato — arduo sarebbe, come toccammo or' ora, tanto seguire il filo d' una trasmissione da maestri a seguaci, quanto il cercar nei loro prodotti di bellezza il ripercuotersi d' una vita d' azione. Qualche storico dell' arte non s' è perduto d' animo per questo, e ha scavalcato il fosso sentenziando che la comparsa del carattere nuovo — il movimento — s' ha da riferire all' ingegno *originale* del pittore o dello scultore.

Ma l' analista coscienziioso e moderno è tenuto a separare, per quanto è possibile, nelle sue monadi questa nebulosa dell' *originalità*... Or bene, confermando che nell' adozione di più o men copiosi elementi motorii, l' individualità cerebrale (formula psichica) dell' artista ha non minor portata dell' esempio dei maestri e dell' influsso degli eventi simultanei e circostanti, adopriamoci a risolvere quella nei nuclei costitutivi.

Non potrebbe, la capacità di afferrare le celeri fasi del movimento, venire davvero accreditata ad una straordinaria rapidità di percezione visiva? Qualche nostra frase trascorsa può averlo fatto supporre.

Se così fosse, col più agile dei calcoli verrebbe sciolto uno dei più annodati problemi. A volgarizzarne la conoscenza sarebbe adatto un paragone trito e democratico. La sensibilità retinica dei figuratori del moto sarebbe avvicinata a quella delle patine

estrapide per istantanee; e l'occhio degli artisti moderatamente « motori » troverebbe una giusta metafora nella pigra impressionabilità delle lastre fotografiche a posa.

Alimè, neppure i disegnatori più innamorati ed esperti del movimento andarono immuni da quegli errori, che dipendono proprio dalla ordinaria lentezza relativa della percezione visuale.

Giusta è la critica di Vasari a Paolo Uccello, che, nel monumento equestre dipinto per Giovanni Acuto, capitano dei Fiorentini, avea mostrato di non ben conoscere il gioco delle gambe del cavallo; ma per tale infedeltà rappresentativa del vero e per altre simili, bisognerebbe estendere la censura alla quasi totalità dei pittori e scultori, perchè, prima del sussidio dei moderni accorgimenti — cronofotografia e segnalazioni affini — la vista nuda dell'uomo pochissime volte fece in tempo a cogliere le rapide successioni o simultaneità di movimenti negli arti d'un quadrupede in cammino (1).

E l'atto percettivo, in sè, della visione non dovette godere d'una prontezza eccezionale nemmeno in Iacopo della Quercia e in Benozzo Gozzoli, se essi, al pari dei più scivolarono nelle medesime mende. Chi pedantesca guardi, rileva infatti che è sbagliata l'impostatura delle zampe nel marmoreo asinello al passo sul portale di San Petronio; e false son le posizioni degli arti del cavallo che sopporta Sant'Agostino nel quadro sangimignanese del Gozzoli. A quest'ultimo la necessaria estrema rapidità dell'intuito visuale fallì pur allora che ritrasse la vicenda oscillatoria delle quattro membra nel passo dell'uomo. Quel sulodato personaggio a fianco del Santo è, a rigor di fisiologia, scorretto, chè, passeggiando o correndo (2), non si proiettano all'innanzi braccio e gamba dello stesso lato.

Non dunque una discutibile ipercelerità di funzione visiva può illustrarci la preferenza e il successo di taluni artisti nella raffigurazione del movimento.

È mestieri richiamarsi a un diverso e più complicato meccanismo intimo, a una predisposizione fisio-psicologica individuale, che noi crediamo di potere identificare colla *persistenza e*

(1) M. L. PATRIZI, *Fisiologia di movimenti e figurazione artistica* (nella *Lettura*, febbraio 1905).

(2) «..... Farai i..... correnti coi capegli e altre cose leggere sparse al vento... Caccia i contrari membri al basso, cioè se manda innanzi il piè destro, che il braccio stanco ancor lui venga innanzi... » (LEONARDO).

vivacità del componente motorio nelle rappresentazioni mentali dell' artefice.

Sia la volta di tentarne la dimostrazione.

Nello studio del dolore e del piacere della musica (1) e anche nell'esame degli svariati aspetti della sensibilità musicale degli artisti vi fu e sarà opportunità di dire quanto sia diverso pei diversi cervelli il grado di reazione motrice che s' accompagna alle visioni, ai sentimenti, ai pensieri, suscitati da un eccitamento melodico o armonico.

C'è l'esteta *figurativo* o sensoriale che, non battendo fibra al di fuori, assiste mentalmente a una sfilata di quadri: e c'è l'esteta *intellettivo* che, pure immoto in vista sotto lo stimolo sonoro, contempla in idea le formule e gli schemi dei propri ragionamenti.

Da questi due tipi visuali senza apparente mutazione di muscoli, si passa al tipo trepidante, all'esteta musicale *affettivo*, in cui la fantasmagoria procuratagli dai suoni, si accompagna alla moltitudine di quei movimenti menomi ed intimi, che son magna parte dell'emozione.

Havvi infine l'esteta francamente *motore*, al quale l'impresione gradita o dolorosa della musica risulterebbe vacua, monca, se non vi si collegassero manifesti riflessi muscolari in ogni o qualche regione del corpo.

Non esiste — lo so — fatto di senso, di sentimento, di pensiero, che non ricorra con una scossa più o meno segreta agli apparecchi periferici di moto; ma, nei temperamenti come quest'ultimo, l'intensità del rimbalzo meccanico è tale da delineare una fisionomia psichica, ravvisabile anche in più complesse operazioni di quel dato cervello. Codeste varietà mentali, con maggiore o minore scotimento degli organi motori, la musica non le crea, ma le svela soltanto; ed è ammissibile perciò che si faccian palesi pur con un eccitamento diverso dal suono, pur in elaborazioni cerebrali diverse dall'emozione musicale.

Suppongasì un artefice nello stato di meditazione o di ispirazione per il lavoro, nei momenti di dominio e di scelta su quella somma di immagini, in prevalenza visive, che costituiscono il suo materiale.

(1) M. L. PATRIZI, *Nova fisiologia dell'emozione musicale* (nella *Rivista di Filosofia e Scienze affini*, 1903).

Se egli è un immaginativo quieto, se le sue rappresentazioni mentali, comprese le più splendenti, furono solite risparmiargli quel sussulto che in altri è indomabile, se egli è solo uno *spettatore dei propri fantasmi*, questi non agiranno muscolarmente su lui, o lo muoveranno soltanto quel minimo che è necessario a fargli seguire, entro sè, coll'occhio o colla mano, una forma, un contorno. Anche le immagini di fervido movimento, seppur gliene stiano davanti, smorzeranno, a così dire, la loro agitazione, tenderanno ad imprimersi come stampe fisse nella raccolta mnemonica.

Ma se il pittore o scultore è un immaginativo inquieto, nato a rispondere con reazioni di moto all'irradiare delle sue visioni, s'egli, oltre che spettatore, è un *attore dei propri fantasmi*, eseguirà a mezzo o per intero le scene che finge, le azioni che pensa. Per lui, meglio che mai, *rappresentazione* mentale vorrà dire *riproduzione*; egli, se non lo farà all'esterno, gesticolerà interiormente i gesti dei personaggi ideali, che si muovono nel suo davvero fantastico teatro. Mercè questo concorso della riproduzione e della reiterazione, le figure di movimento, percepite o pensate, si collocheranno con maggior tenacia e nitore tra i bozzetti mentali dell'artista, pronte ad essere evocate con facilità, atte a venir espresse con precisione grafica.

Si tratterebbe dunque di ammettere, nel cervello degli eletti rappresentanti del moto, una disposizione generica all'espansione reattiva delle impressioni; e la possibilità di ritenere e di risuscitare, mediante una squisitezza mnemonica parziale (*memoria motrice*) le immagini di movimento. Dote che ben differisce da quella rapidità delle percezioni visive, di cui solo provvisoriamente erasi avanzata l'ipotesi.

La vivacità dei riflessi muscolari, lo sbandieramento mimico d'ogni segreta operazione del cervello, appartiene, come troppo è noto, ai popoli del mezzogiorno; e tutto fa credere che in mezzo ad essi avrebbero abbondato gli artisti « motori » o *dinamici*, se l'arte grande della prima ora avesse ivi ritrovato le altre condizioni per prosperare.

Pur che non si reputi incauto il cavare illazioni da un numero forzatamente limitato di casi, vogliasi istituire una comparazione tra le espressioni di due classici modellatori, meridionale l'uno, l'altro settentrionale. Si collochino simmetricamente nel nostro ricordo i due grandiosi gruppi di terracotta:

le *Marie piangenti* di Niccolò dell' Arca nella Chiesa della Vita a Bologna e la *Deposizione* di Guido Mazzoni in San Giovanni di Modena. È il medesimo tema della Pietà, trattato da due autori vicinissimi nel tempo, con l' identico intendimento realistico, con le figure plasmate nella stessa materia. Il maggior clamore, il gesto più estensivo, la passione più impetuosa, che, a confronto della composizione gemella di Modena, esplodono dalle bocche spalancate, dagli slanci corporei, dai panneggi sventolanti delle statue bolognesi, a che altro mai s' avrebbero a ricondurre, se non al fatto che Niccolò dell' Arca era oriundo delle Puglie e il Mazzoni un figlio dell' Italia alta, anzi (*Modanino!*) un plaecido geminiano?

Forse Nicolò d' Apulia avrà veduto estrinsecarsi eosi i forti dolori nelle complessioni fraterne della sua terra; forse egli medesimo sentì e manifestò i propri con altrettale eccesso di movimento... Certo non son più salde del nostro avviso titubante le altrui varie speculazioni intorno alla singolare veemenza delle « donne urlanti » di Santa Maria della Vita.

Tutti gli studiosi della storia del bello apprezzano le pagine del Burekhardt su quel periodo Berniniano, in cui la scoltura, « non paga di rappresentare l' esistenza, volle ad ogni costo esprimere l' azione ». Col colpo d' ochio d' un clinico vi sono abbracciati i sintomi degenerativi di quest' arte, che per oltre cento anni avea seordato le leggi architettoniche, fondamento e presidio della sua propria vita. Ma fa meraviglia che, tra i momenti causali dello smarrimento collettivo, fosse sfuggito un aspetto della personalità dell' iniziatore, di Lorenzo Bernini. Efficaci indubbiamente, e di non facile confutazione, le cause diagnosticate, quali la postuma influenza di Michelangelo, il naturalismo signoreggiante e il fenomeno d' induzione esercitato dalla pittura; ma non da trascurarsi la minuzie che il progenitore di tutte quelle creature marmoree, ad equilibrio instabile e a movimenti centrifughi, era stato un uomo, vissuto nella fanciullezza a Napoli e nato ivi da una napoletana.

Tornami a mente di brevi parole barattate un dì, sulla piazza della Minerva, con Filippo Mariotti, il traduttore di Demostene e l' applicatore della statistica alla lingua dei nostri classici. Si ragionava della lunga tenuta di respiro necessaria agli ampi periodi di Cicerone, e della possibilità che una

dimensione adeguata del torace di quell'oratore avesse contribuito alla loro rotondità. « Vi sarete accorto anche — mi ammoniva paternamente il vecchio umanista — della copia di superlativi e di avverbi di quantità nella prosa ciceroniana; non dimenticate che Marco Tullio era d' Arpino, cioè mezzo napoletano ».

Più volte ho riflettuto se gli sbracciamenti e gli svolazzi dell' iconoplastica del Bernini non potessero essere la traduzione in pietra degli avverbi e degli aggettivi iperbolici del suo quasi corregionale.

All' infuori della speciale *formula psichica*, con cui si è venuti al mondo, all' infuori anche dell' indole cerebrale etnica, a noi pare non debbasi escludere del tutto un altro fattore — la soverchia eccitabilità dei muscoli — come predisponente alla vibratilità motrice delle immagini mentali e a quel che chiamammo dinamismo nella rappresentazione artistica. Per tal coefficiente, il quale deve ritenersi piuttosto di natura fisiologica che psichica, possono riuscire illustrativi alcuni dati della vita e dell' opera del Buonarroti.

Venne addietro riportato, su testimonianza d' un discepolo, che Michelangelo fu afflitto alle gambe da contrazioni spontanee e dolorose, per cui giacendo in letto, dovè tenere le calzature.

Racconta inoltre Ascanio Condivi che il maestro, sforzatosi a guardare assiduamente in alto per le pitture della volta Sistina, fu obbligato poi per alcun tempo, nel leggere, a portare i libri e le carte a un livello superiore alla testa. Non occorre approfondirsi nella scienza, nè stiracchiarla per giudicare che, tanto quelli della membra, quanto quelli dell' occhio di Michelangelo, erano autentici crampi, probabilmente segni di una condizione patologica comune a molti apparecchi muscolari del suo organismo: intenesi la diatesi della « contrattura », così frequente congiunta all' irritabilità nervosa e psichica. Questi disturbi ci han già servito a capire in parte la cenestesia disforica, l' umor malinconico del genio fiorentino (*Cap. V.*): non è insostenibile che entrassero per alcunchè pur nella concezione e nell' espressione della sua arte.

Con i muscoli in quello stato di cagionevole reagibilità, ogni immagine doveva aver fatalmente un esagerato riverbero nei sistemi di movimento; invano si cercherebbe un costituito

di maggior consenso *alla persistenza e alla vivacità del componente motorio nelle rappresentazioni mentali*.

La funzione dei muscoli fu l'oggetto costante della tecnica e insieme del pensiero di Michelangelo. Non aveva egli disegnato (e sarebbe riuscito un degno precursore del naturalista Borelli) di scrivere sui movimenti un libro, che, a differenza di quello di Durerò, studiasse, non le proporzioni, ma l'attività di essi, la vera fisiologia?

Se ora dèssimo fermezza di asserzione a quel che invece non possiamo onestamente scompagnare dal « forse », al dubbio cioè che l'estrema eccitabilità dei muscoli potesse fornire al grande artefice qualche inconscia attitudine, qualche segreta spinta a ben rappresentarsi il moto, a raffigurarlo volentieri, a meditarlo, risponderebbe pronto il disdegno dei critici poeti. E protesterebbero così per l'umiliazione materialistica inflitta all'ispirazione, come per l'incomoda novità della teoria.

Ma, finchè gli storici idealisti non cancellino la notevole particolarità, accertata nel tessuto muscolare dello scultore, e non impugnano la meccanica sensorio-motrice delle rappresentazioni mentali, rimarrà più antilogico il negare a quella ogni portata che il sospettarla con la debita prudenza.

Ci sarebbe da illudersi che il fato secondi la critica psico-antropologica, se le avviene di scoprire un elemento importante della « formula cerebrale motrice » proprio in quella personalità d'artista che elevò al sommo del mirabile e dell'abuso la grafica del moto e dell'azione.

Un'altra interrogazione ne incalza ora da presso: se la disposizione somatico-psichica ad eleggere nell'arte il movimento e a riprodurlo, ricorra negli spiriti estetici con frequente ritmo; se veramente possa giustificarsi e rimaner separata una sezione di figuratori dell'attività muscolare, come si ammette d'abitudine la classe degli artisti di pensiero, e quella degli scultori e dei pittori di affetti.

Devesi replicare che non solo la categoria è legittima, ma che forse è di là da venire una classifica degli artefici, che sia meglio rispondente e razionale della loro tripartizione in *attivi* o *volontarii*, in *sentimentali* e in *intellettuali*. È l'antico sbocconcigliamento scolastico — si dirà — dell'umana psiche, il vieto procedimento dell'anima segata in tre pezzi, pel quale udii un

giorno paragonare gli psicologi ai beccai squartatori di cristiani nelle sconcie pitture di Santo Stefano Rotondo. Ma non si fa analisi senza notomia! Nè ciò può sonar contraddittorio alla dottrina biologica integrale del prodotto estetico, all'idea cioè dell'intervento di tutto l'essere nell'opera d'arte. La credenza in questa solidarietà organica non impedisce di riconoscere entro il risultato collettivo i maggiori contributi del meccanismo singolo, sia quello delle azioni motrici, o quello della capacità affettiva, o del potere intellettuale.

Ci sembra di saper portare ancora una prova della individualità definita dei rappresentanti del movimento. Sul conto d'uno di essi, e precisamente di Iacopo della Quercia, i critici classici hanno con giustizia appuntato che egli mostrasi meno esperto a descrivere i sentimenti colla mimica del viso, che le azioni col moto. Ma è un caso tutt'altro che speciale; rientra in quella, che pomposamente si chiamerebbe « legge della polarizzazione espressiva ». Quasi tutti gli autori, che commissero ai gesti larghi delle membra e agli atteggiamenti dinamici del tronco il linguaggio del proprio pensiero, non ebbero sapienza o inclinazione di dare una parola finemente significativa alla maschera faciale. Dalla maggior parte delle persone figurate di Iacopo, di Benozzo, di Signorelli, di Tintoretto, di Caravaggio, di Rubens si spicchino le teste, come può farsi con fotografia parziale; vi staranno dinanzi inesprimenti o incomprensibili, allo stesso modo che è muta o straniera la pretesa eloquenza delle umane pupille, se vengano riguardate attraverso i fori di una larva che le isoli dal resto del volto.

D'altro canto, non pochi tra gli artisti del disegno, eccellenti come interpreti degli affetti o di stati intellettuali, s'ebbero ombreggiata la gloria per aver messo faccie meravigliosamente parlanti su corpi rigidi, impalati, o con la sola libertà di pose d'un manichino.

Rammentiamo più d'un quadro di quei pittori, che definimmo *statici* riguardo ai movimenti esterni, e che furono inarrivabili nel ritrarre quelli intimi, piccoli del sentimento: i Perugino, i Francia, i Giambellino; ricordiamoci di quelle faccie di ricchissima delicata espressione, sorrette da corpi senza mutamento. Di fronte ad esse, alcuno talvolta ha subito la suggestione di assistere a quei curiosi spettacoli illusionistici, dove le teste

vere e vive sorridono s'attristano e parlano da una base di legno; ed è incorso in una associazione mentale poco men che ordinaria.

Unilateralità dunque, « polarizzazione », osammo metaforicamente accennare, della potenza espressiva. O verso il capo, o verso gli arti. Dove il volto dice tutto con le tenuissime contrazioni muscolari, con gli impercettibili guizzi dell'emozione e degli affetti, ivi l'esteso atto cinematografico, la simbologia dell'ampio gesto riesce di rado ad aver facilità e chiarezza d'eloquio. E viceversa. La ragione ne è forse una sola: che la fisionomia cerebrale d'un artista quasi mai nasce bitronte; non suole essere simultaneamente quella d'un sentimentale e quella d'un « motorio », ossia di due individualità psichiche ben distinte e dissimili.

Questa motivazione psico-fisiologica del movimento nell'arte, questa teoria dell'accentuata vibrazione motoria nelle formazioni immaginative del pittore o dello scultore, non la pretende alla generalizzazione fino all'estremo. Se arrivasse a sostenere che non si dà grafica d'azione e di moto all'infuori della descritta formula nelle rappresentazioni cerebrali dell'autore, si indurirebbe in una intransigenza, non compatibile col proprio carattere di supposto e con alcuni fatti.

Fu ritenuto possibile (*Cap. III*) che la capacità plastica procedesse in alcuni soggetti, oltre che dalla delicatezza del senso muscolare, dal raffinamento indotto in esso con un'acconcia educazione, cioè mediante un'operazione intellettuale. È del pari giusto l'ammettere che figurazioni geniali del movimento siano state raggiunte talvolta per magistero di scuola, invece che per disposizione congenita: più *per istudio*, direbbe Michelangelo, *che per natura*.

Nessun dato, per esempio, appoggerebbe la supposizione che la molteplicità, la vivezza, l'intrigo di moti umani ed animali nei cartoni della *Battaglia d'Anghiari*, potessero stare in relazione colla qualità motrice dell'immaginazione di Leonardo. Al contrario, non mancano argomenti per ritenere tal formula psichica lontana dal suo cervello. Egli fu tra gli artisti il pensatore-principe, il costituito per eccellenza, *intellettuale*, che, non meno del sentimentale, è diviso e disforme dal tipo motorio. La perizie di lui anche in quella composizione, è probabile

risalisse al tenace sforzo conoscitivo, anzi che ad una dote natale: alla sua scienza, non a un suo istinto. Lo si indovina dalle sue Note preparatorie per un quadro di battaglie. Quasi un trattatista di meccanica biologica, egli, circa il movimento dei combattenti e dei cavalli, s'era provveduto tal nozione piena ed esatta, che non v'è d'uopo d'altro per giustificare agli occhi nostri l'impeccabilità e la forza dell'esecuzione tecnica.

Ma l'esempio di Leonardo è un termine di assai piccola serie. Ricercando con lungo scrupolo nella tessitura mentale e somatica, nella vita, nell'opera di quanti altri ebbero passione e abitudine per le rappresentazioni del moto, si scoprirebbe sempre l'indizio, tenue e pure attendibile, che la propensione avea radici organiche. L'indagine — s'intende già — avrebbe da scegliere, tra i « dinamici », gli ingegni originali, quelli che si presume abbiano estratto dalla propria sostanza le qualità della loro arte, non i mediocri alunni, che si limitarono ad essere i superficiali riflettori degli ammaestramenti e dei caratteri altrui.

Raccogliendo le pagine sulla vocazione fisio-psichica dei figuratori del movimento, nelle quali, meno che in altre, mi sono lusingato di mieter consentimenti, m'è naturale di porgere a me stesso una spiegazione del risultato negativo, al di là della mia soggettiva responsabilità.

Ebbi occasione di avventurare alcuni di questi concetti in mezzo a folte assemblee di libera coltura, e pur lì non poteva oscurarmi la consapevolezza che essi guadagnavano la benignità, che si condona allo studioso; talvolta il plauso per la dimostrazione forse abile dell'assunto. Ma che fossero confortati dall'approvazione simpatica, largita da menti persuase, non m'avvidi.

Il sommosso stridore del disaccordo con la massa degli ascoltatori mi pareva s'acutizzasse progressivamente, man mano che l'esame della personalità dell'artista discendeva la scala convenzionale della dignità degli organi e delle funzioni; man mano che dai sensi chiamati nobili si passava ai vili, e dalle attività supposte più cerebrali, venivasi a strumenti di inferior grado gerarchico e, più degli altri, implicati negli uffici della vita pratica e comune.

Dai visi intenti e sorpresi pareva s' avventassero tanti interrogativi: « Disamina della condizione generale dei muscoli in « un pittore: non è un paradosso? Il soggetto d' esame è forse « un cavallo da corsa, uno schermidore, una danzatrice? Quale « immediata correlazione può avere l' azione muscolare, la re- « gibilità motoria coll' opera geniale, coll' immaginare, coll' in- « ventare, collo stato semidivino dell' ispirazione? Oh, almeno « i primi studii naturalistici sull' uomo di genio, ritenendolo un « folle, gli lasciavano qualche cosa di profetico, di misterioso, « di sacro! Il transito da pazzia ad altezza d' ingegno era un « salto sul buio: era un passaggio oscuro come quello che c' è « tra la spugna imbrattata di colori e il capolavoro leggendario « del pittore greco; ma così il portento non veniva eliminato; « ed era lecito ancora credere a una distanza immensa tra il « cervello del prossimo normale e il cervello dell' anomala « creatura sovrana. Invece queste recenti analisi, che vanno a « frugare il contributo all' opera grande tra le fibre di organi « tanto semplici e tanto poco differenziati da uomo a uomo; « che affidano còmpiti spirituali agli apparecchi della vita volga- « re; che pretendono di risolvere ogni enigma, devono di « necessità aumentare la resistenza da parte di giudici di « composto senno e di sani « ideali ».

Di questi dissentimenti la colpa, se colpa c' è e se noi ne siamo mondi, non va ricercata solo nel campo della coltura generale, coltivato quasi esclusivamente a seminazione letteraria: è da addebitarsi in parte ai purissimi psicologi, ai « cerebrocentrici », convinti e divulganti che l' attività del cervello sia come una cosa isolata e scissa da tutte le altre funzioni dell' organismo; che la percezione, il sentimento, la volontà, il pensiero compon- gano quasi un sistema prezioso d' orologeria, custodito e confi- nato nella cella cranica.

Tra la folla culta il dissenso farà luogo alla fiducia, quando cominci a diffondersi la nozione veritiera che studiare lo spirito è studiare la vita; che Psicologia è Biologia; che il genio non è solo una testa, bensì tutto il complesso animato corpo mortale.

CAPITOLO VIII.

La tavolozza interna dell' artefice ***(Emotività e Sentimenti)***

1.

La scenetta s'voltasi a San Gregorio, in Roma, tra Annibale Caracci e Domenico Zampieri, fiorisce come un bel ricamo in tutte le storie d' arte a tessitura aneddotica.

Il maestro bolognese, recatosi a visitare il giovane scolaro e concittadino, che frescava sur una parete della Chiesa la *Crocifissione di Sant' Andrea*, dovette ristare dietro la porta socchiusa, attraverso cui uscivano alte e concitate grida di collera. Era il Domenichino stesso, che altercava con un suo fantasma, cioè con uno dei manigoldi figurati allora allora, e precisamente con colui che minaccia del dito il martire. Per poco si tenne in disparte Annibale, chè slanciossi ad abbracciare l' allievo, dandogli a comprendere come, per il fervore del sentimento, quel giorno il maestro avesse imparato dal discepolo.

Il biografo coetaneo ai due artefici dà quasi udita dalla bocca dello Zampieri l' opinione che « nelle azioni della pittura bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso e patire le medesime cose che si rappresentano ». E non fu quella la prima volta che al Domenichino fosse capitato di ragionar forte tra sè solo e di dolersi o rallegrarsi chiassosamente a seconda delle affezioni espresse. Appunto per nascondere codesta eccessiva vibratilità, egli appartavasi durante il lavoro da alunni e da congiunti; e si salvava dal danno di esser preso per matto o di aver vergogna.

Chi rifletta a questo e simili episodi potrà osservare che non attendevasi l' intervento messianico della nostra Bio-psicologia per iscoprire la portata degli affetti nella gestazione estetica.

Invero è obbligo di sincerità il prender nota che la relazione tra *sentimento* del pittore e carattere del suo prodotto, fu l'unico coefficiente antropologico non sempre misconosciuto dagli storici letterarii dell' arte.

Più d' uno d' essi ha ricongiunto la « terribil via » di Michelangelo all' acerba austerità del suo temperamento ; la possanza delle modellazioni celliniane al rigoglio di vita del loro creatore ; più d' uno d' essi vide specchiata l' anima di Giovanni da Fiesole nella gentilezza dei suoi angeli e delle sue madonne. E l' enumerazione potrebbe continuare men breve della filza vegnente : La « grandiosità di stile » nelle tele di Giorgione fu riferita alla complessione personale e alla sua condotta di tutti i giorni (Lanzi) ; la soavità, deficiente di forza, in Raffaello alle sue fattezze psichiche muliebri (Reinach) ; la posa senatoria dei personaggi tizianeschi alla calma olimpica dell' autore ; la tenebra di Caravaggio all' « umor suo fosco » (Scannelli, Bellori) ; l' agitazione nei dipinti di Salvator Rosa all' irrequieta vece della sua esistenza ; la flebilità dell' opera del Tiarini e l' orridezza lugubre di quella di Lorenzo Garbieri, alla loro indole, rispettivamente malinconica ed « atra » (Malvasia).

Il riconoscimento eccezionale di tali rapporti fra sentire dell' artista e aspetti dell' arte, che in fondo è opinione naturalistica, fu senza dubbio favorito dalla indeterminatezza del *fattore-sentimento*, dalla pretesa sua emancipazione da basi somatiche, dalle sue parvenze di spiritualità.

Al contrario, chi si fosse proposto di illuminare le relazioni dell' opera pittorica con strutture ed attività psichiche diverse dal sentimento, per esempio coi varii sensi e colle azioni di moto, sarebbe stato dichiarato fuori dell' ortodossia, poichè in tal guisa l' arcana creazione geniale veniva a sembrare serva di organi concreti, come il tatto, l' udito, e di funzioni materiali, come la maniera di contrarsi d' un muscolo.

Sicchè s' è verificato lo scambio curioso : che gli storici e i critici della miglior acqua idealistica sono stati talvolta più materialisti d' un antropologo ; han pórtó fede a un influxo profondamente organico, al senso cenestesico o viscerale — substrato di ogni sentimento — e l' hanno negata alle sensibilità più elevate, alle capacità muscolari, che è quanto dire ai nobili strumenti intellettivi ed esecutivi indispensabili a concepire e realizzare l' arte.

Ma, come c'era d'aspettarselo da primitivi della psicologia e da dilettanti, la verità inconfutabile del trapasso del sentimento d'un artista nella sua creatura estetica, era intesa a quel modo vago ed oscuro che distingueva le loro nozioni scientifiche sul sentimento medesimo e sulle intime fonti della vita affettiva. Data tale incertezza di conoscenze psicologiche, s'immagina il maggior imbarazzo in cui dovettero trovarsi gli annalisti classici dell'arte, tutte le volte che la legge della trasmissione sentimentale dall'uomo all'opera era lontana dal verificarsi. Oh, allora, il passo parve così spinoso all'esplorazione, che si deliberò di..... saltarlo a piè pari.

Proviamo se il sussidio di una Bio-psicologia più giovane ne risparmi la mortificazione di dover cansare un sì attraente problema o di non saperlo sviscerare.

Gli spettri dell'arte somigliano a quelli del sogno nel variabile modo di comportarsi di fronte alla realtà. In alcuni cervelli raffigurano soltanto la ripetizione o la continuazione della vita vegliata, in altri compongono tutto un nuovo mondo, un romanzo affatto trascendente dall'esistenza quotidiana dell'artefice e del sognatore.

Chi potrebbe contendere che le visioni artistiche del Beato da Fiesole fossero il prolungamento del suo angelico vivere di ogni giorno? Nei suoi dipinti, per una specie di traduzione cromatica, di eco luminosa, si continuano quelle fervide preghiere, ch'ei non mancava d'inalzare al Signore, prima di prender la tavolozza; e le tinte si direbbero stemperate nelle lagrime mistiche, onde realmente (Vasari) rigavasi il volto di lui al ritrarre il Crocefisso.

Al contrario, tra la santità dell'opera di Fra Filippo e le sue avventure terrene corse una disparità chiassosa. Bisogna riflettere prima di persuadersi che le vibrazioni d'uno stesso cervello sottendessero ad espressioni così opposte: da un lato la santa umiltà e la purità dell'*Adorazione del Bambino* (Accademia) o la davvero celeste *Incoronazione della Vergine* della cupola spoletina; dall'altro il pagano ardore dei sensi, che sembrò infiammare tutta l'esistenza del frate ed estinguerla tragicamente.

La breve vita di Giorgione ebbe due tèmi conduttori: amore e suoni; e di fatti, nella breve grande opera sua, intrecciano un'armonia divina i due motivi della musica e del piacere. In Pietro Perugino invece la personalità estetica fu separata con ferma linea dalla personalità giornaliera, chè il pittore delle madonne « a deità così gentile » era, stando al Vasari, scandalosamente e testardamente irreligioso.

Tanto nei quadri quanto nei giorni di Antonio Bazzi, detto il Sodoma, si rintracciano agevolmente due aspirazioni dominanti: cavalli e bellezza carnale; la corsa al palio e la corsa alla voluttà. Anche in Carlo Dolce le rappresentazioni d'arte riverberano fedeli la vicenda della sua vita melanconica e pia. Chi osserva le sue immagini devote e meste non si meraviglia troppo nell'apprendere che l'autore, iniziando ciascun lavoro, scriveva sul verso il nome del santo del giorno; e che, nella prima notte di matrimonio, era andato a giacersi sui gradini della Santissima Annunziata, in vece che sul talamo nuziale.

Diversamente dal Sodoma e dal Dolce, l'*iconografia* di Guido Reni è in aperta contraddizione colla *biografia*. Il pittore, che non disdegnò di evocare con qualche frequenza, sotto il suo pennello, pagane e cristiane forme feminee, da *Procri* ad *Atalanta*, da *Cleopatra* a *Susanna*, fuggì di proposito le donne ed ebbe un franco ribrezzo dei contatti muliebri: il giuocatore sfrenato, che spese nelle carte notti intere ed ogni suo guadagno, e che avrebbe potuto emulare il Caravaggio nel dipingere la passione e i sodali della bisca, non li ebbe mai dinanzi nei propri sogni d'arte.

Per quest'ultimo e simili esempi verrebbe d'invocare l'usitato espediente interpretativo dello « sdoppiamento della personalità », per contrapposto agli altri casi, in cui l'individuo psichico si mantiene tutto d'un pezzo. Ma niente si farebbe di più che ripetere in terminologia psicologica quanto abbiamo appena finito di dire sulla duplice faccia — l'estetica e la umana — di taluni creatori geniali.

Una spiegazione meno tautologica è doverosa. E questa può tentarsi supponendo che la moltitudine delle *sensazioni interne* abbia prevalso straordinariamente in quei costituiti d'artefici, i quali fecero traboccare immutati nell'opera i sentimenti, le emozioni, le passioni soggettive.

E, per vero, la tendenza autobiografica o, meglio, *autoscopica*, è comunemente rilevabile in alcuni tipi d' artisti — p. e. nei malinconici, negli ipocondriaci, nei mistici, in taluni criminali, in tutti gli ossessi di sè medesimi — perchè sulla somma delle loro sensibilità si può dire che sovrastò l' intima sensibilità *organica*.

In altri tipi invece le suggestioni, pur sempre importanti, del senso interiore o cenestesia, vennero temperate e controbilanciate dall' abbondanza delle impressioni esterne della vita di relazione; dagli elementi intellettuali. E costoro furon fatti per riguardare e rispecchiare l' ampio cosmo di fuori, oltre che il microcosmo di sè stessi. In maniera analoga il sognante, che nella veglia poco abbia da preoccuparsi delle condizioni del corpo e della salute, non introduce, nei notturni quadri onirici, i fantasmi del suo malessere o della sua morte, bensì mira dipanarsi obbiettivamente gli spettacoli svariati del mondo di tutti; e le altrui storie piuttosto che la propria.

Un' arte, caratterizzata così da componenti della elevata sensibilità esterna, da fattori più propriamente intellettivi, questo lavoro mentale, che quasi definiremmo altruistico o *eteroscopico*, si distingue naturalmente dall' altra arte, che è influenzata dal predominio delle sensazioni interne e dei sentimenti individuali; dall' arte di *concentrazione*, egoistica od *autoscopica*.

A tal canto della nostra strada, eccoci imbattuti in un altro quesito, non meno elegante che arduo: se all' arte *pensata* spetti maggior dignità o genialità che all' arte *vissuta*; se i pittori d' intelletto abbiano da ritenersi o no, nella gerarchia psicologica, superiori ai pittori di sentimento.

Qualche anno fa era di moda il glorificare i secondi, in ispecie quelli che raccontano esclusivamente nell' opera l' anima individuale. L' ammirazione si svolgeva, più che al resto, alla loro sincerità e spontaneità, che adducevasi in contrasto collo studio e l' artificio degli altri. Simile entusiasmo, spiegabile a sua volta colla temperie sentimentale di certi critici e di certi scrittori, non potrebbe esser condiviso da chi s' adopri a valutare un prodotto geniale, meglio coll' analisi serena delle capacità psichiche impiegate ad ottenerlo, che colla parzialità appassionata delle simpatie o antipatie, talquale nei rapporti sociali.

E l'esame calmo della dinamica psicologica discopre che, quando l'azione estetica si riduce unicamente a un riflesso emozionale degli autori, a una palpitazione cardiaca « col solito guazzetto — disse Enotrio — della secrezion mucosa dell'affetto », non corrisponde appieno a una collaborazione sottile e complessa dei vari congegni della mente; è qualcosa di omologo, sia pure *omologo-superiore*, a un riso e a un pianto, che si svolge, in modo veritiero, sì, ma automatico e semplice, al disotto delle supreme sfere cerebrali.

Divergendo per un attimo lo sguardo a un più ampio orizzonte di fenomeni geniali, non si può non scorgere che alcune vette sublimi di bellezza sono occupate da ingegni, che seppero affrancare le loro ispirazioni ed invenzioni dal soverchio ingombro della propria spoglia, della propria personalità affettiva. L'arte sovrana non sembra che sia soltanto veritiera *riproduzione* degli interni moti d'un individuo, per quanto eccezionale; ma costruzione, *finzione* di persone, di favole nuove, di combinazioni inattese, conseguite coll'intreccio degli elementi psichici d'un singolar cervello; ma creazione di numerosa genitura ideale; e questa, talvolta, dissimile anziché simile alle sembianze paterne.

Chi mai, tra gli eventi e gli esseri plasmati da Omero, da Sofocle, da Ariosto, sarebbe sicuro di identificare le qualità affettive del singolo genitore, pur ritenendo possibile di indovinarne alcune particolarità percettive e mentali? Chi potrebbe creder facile di districare la personale sentimentalità di Shakespeare o di Balzac, attraverso la selva di passioni ed emozioni da essi inscenate; frammezzo alle diecine di caratteri, maschili e femminili, a cui, per lo meno, ammonta la loro figliuolanza intellettuale?

Forse non si sarebbe fatta eterna la « Divina Commedia » se fosse stata soltanto « il carme irato del ghibellino fuggiasco », e se attorno a quel primo nucleo soggettivo, di risentimento umano, non si fossero aggirate e straficate le mille visioni e le mille nozioni d'una fantasia e d'una sapienza miracolosa. Son queste facoltà immaginative e meditative, queste attività extra-sentimentali del genio, che han trasfigurato lo sfogo monocorde d'un'anima, nella molteplice sinfonia d'un epos oggettivo ed universale.

Forse non poggerebbe a tanta altezza Lucrezio, se nel « *De rerum natura* », agli impeti lirici della sua passione non si slanciasse parallelo l'ardimento del pensiero scientifico. E non così vasta sarebbe la risonanza della poesia di Leopardi, s'ei non avesse ingigantito la fioca querela del cuore afflitto cogli echi possenti del suo cervello di dotto e di pensatore.

E rientriamo nell'orbita, a più breve raggio, delle arti figurative, non prima d'esserci schermiti da una probabile obbiezione di fronte.

Ammettendo, come si deve, che, nelle creazioni geniali, la personalità affettiva del creatore venga alterata o larvata dai coefficienti dell'intelligenza, potremo sembrare intenti a disfar colle proprie mani la nostra tela; e ad alcuno sarà forse pretesto per impugnare di nullità l'intero nostro processo analitico.

Deliberatamente però accennammo or' ora che a una vera e propria « spersonalizzazione » del prodotto estetico si approssimano soltanto pochi altissimi genii; senza contare che anche da qualche carattere dell'opera di questi è dato di trarre informazione — e lo proveremo — su alcune specie di sentimenti particolarmente vivaci o anormalmente manchevoli. Ma, pur concesso che il lato dei sentimenti possa alle volte celarsi tra i fattori di pretta natura mentale, esso non costituisce tutto il poliedro della vita psichica degli artisti: la loro maniera individuale di sensibilità, di percezione, di movimento, di volontà, di pensiero resterebbe del pari un programma esteso e sollecitante alla nostra ricerca.

2.

Alla considerazione dei casi frequentissimi, in cui l'artista affida i sentimenti individuali alle figure dei suoi quadri e insinua l'anima propria nei personaggi usciti di sua mano, può far séguito l'accenno a quegli altri casi, nei quali, per converso, lo spirito dell'azione e degli attori rappresentati entra nell'anima del pittore e lo fa godere o soffrire, amare od odiare in simpatia colla sua famiglia immaginaria.

Pieggi insomma il discorso, dal sentimento degli artisti, alla loro emotività ed autosuggestibilità.

Di questa disposizione, a lasciarcì investire volta per volta dagli affetti pittoricamente descritti, si incontra un grado variabile, che oscilla dalla calorosa partecipazione, dal trasporto quasi di ipnotizzato del Domenichino (ne traemmo lo spunto per il presente capitolo) alla solidarietà molto temperata di Raffaello, alla rigidezza da ipercriticò sempre vigile di Leonardo da Vinci.

Sul conto di Raffaello, però, non parrebbe che la nostra sia l'opinione comune. Egli invece, a detta del Lanzi, dovrebbe esser ritenuto per un vero emotivo: « *La natura l'aveva dotato... di un'immaginativa, che, trasportando l'anima a un avvenimento o facoloso, o lontano, quasi fosse vero e presente, gli faceva conoscere e sentire quelle perturbazioni medesime, che dovettero avere i personaggi di quella storia; e assisteralo costantemente finchè le avesse ritratte con quella evidenza con cui le aveva o vedute negli altrui volti, o formate nella sua idea. Questo dono, raro nei poeti, niuno l'ebbe in grado eminente più che Raffaello* ».

Tralasciamo pur di osservare che codesto dono di natura, regalato dall'abate Lanzi al suo grande conterraneo, e detto « immaginativa » con errata nomenclatura psicologica, codesta sensibilità intima di ripercuotere veridicamente nel proprio cuore ogni affetto disegnato o da disegnare sulle tele, non andrebbe guari d'accordo con le qualità predominanti — conoscitive e di scuola — che Michelangelo assegnava all'Urbinate. Troppo misura c'è nella significazione affettiva dell'opera raffaellesca, e troppo calma dovette esserci nell'operare per supporre che l'autore potesse venire scosso sul serio da quei sentimenti emozioni e passioni che il suo compito gli ponea davanti a mano a mano. Chi prende facilmente partito in una situazione simulata dall'arte, ossia il suggestionabile sentimentale, è, per forza di cose, un esagerato nel sentire e nell'esprimere, un che tende ad accentuare i segni, tanto coi propri apparecchi mimici, quanto colle linee della notazione grafica: e, di tale eccessività, qualche tocco, qualche scatto, qualche orna si stamperebbe nel dipinto.

Nessun simbolo appare « caricato » in Raffaello; sì che è probabile che egli pervenisse agli effetti, ammirati dallo storico, meglio per virtù d'esame, di ricordanza, di ragionamento, che per la vocazione di *patire* giorno per giorno le passioni e le emozioni dei tèmi che andava svolgendo.

Ma, all'infuori del caso particolare, all'infuori della mediocre o minima perturbabilità del Sanzio, è scientifico l'aderire alla mentovata opinione di Domenichino, la quale Annibale Caracci mostrò col suo gesto di condividere? che cioè per eccellere in pittura sia necessario riprodurre in sè medesimo gli affetti trattati, non meno che il contemplarli e conoscerli?

Saremmo così da capo, a proposito dei pittori, col processo più volte incominciato e giammai risoluto a proposito dei com-medianti (paradosso di Diderot) e degli oratori (1).

In discordia colla teoria e colla pratica del Domenichino, è meglio assennato il ritenere che il provare realmente e vivamente i fatti emotivi da esporre, arrechi piuttosto impedimento che contributo al perfetto operare degli artisti. In azioni come quelle grafico cromatiche, nelle quali hanno capital parte la limpidezza sensoriale, la rimembranchia precisa e minuta e la sicura sottile abilità motrice del disegnatore, una simultanea agitazione affettiva non potrebbe che incresparsi lo specchio psichico, e dentr' esso ondular linee e confonder colori.

Nel comporre poesia, nell'estro musicale, nella recita del comico, e fin nella vigilata extemporaneità dell'oratore, la possessione emozionale non giunge ad essere così turbatrice come lo è nel magistero figurativo. Qui conviene che sia morta ogni specie accentuata di trepidanza. Nondimeno sta lungi dal nostro pensiero il negare che volga vantaggiosa al pittore una rappresentazione quanto mai chiara degli stati emotivi da tradurre nella tavola e sulla creta; essa potrebbe spingersi utilmente fino ad echeggiare sul volto dell' artefice le fattezze varie de' varii affetti. Ma disutile certo gli riuscirebbe, anzi dannoso, l'accompagnare degli interni moti affettivi; il pallore e il rossore, il tremito e lo stupore, tutte quelle vibrazioni insomma — agitatrici o arrestatrici — che mentre son tutt'uno coi coefficienti veritieri ed essenziali dell'emozione, hanno unicamente un risultato interferente ed alteratore nella tecnica plastica o pittorica.

Il genere d'affettività che solo può scorrere accanto all'elaborazione artistica e che può secondarla, è quel che convennessi di chiamare in psicologia « sentimento intellettuale »; cioè la

(1) M. L. PATRIZI, *L'Oratore (Saggio sperimentale)*, Cap. X. Milano, Treves, 1920 (II^a. edizione).

calma letizia di assistere alla maturazione dell'opera, o lo sconforto di trovarla diseguale alle concepite speranze; il dolce presentimento della lode e della gloria, o l'anticipata puntura della critica, dell'insuccesso, della soddisfazione di emuli ed invidi. Tale è la specie emotiva, che comunemente mette in tremore i cuori degli artefici, ossia è la propria sentimentalità; assai più di rado si propagano sino ad essi i moti affettivi delle persone figurate, la sentimentalità degli altri. Il che non vuole impugnare che abbiano esistito e che possano darsi, tra i pittori, temperamenti d'eccezione, nei quali le vibrazioni soggettive si intersechino colle emozioni da fingere obbiettivamente; e queste magari soverchino quelle, come suole avvenire in casi di scarsa energia, di cedevolezza nervosa o suggestionabilità.

Soltanto è da diffidare che ciò costituisca una fausta dote per l'artista figurativo, o abbia funzionato da talismano interno per il trionfo di alcuni grandissimi.

3.

E convergiamo lo sguardo per una più minuta esplorazione: vediamo se taluni sentimenti, emozioni e passioni particolari preesistenti nell'artista, e contrassegnati da singolare vivezza o da notevole ottusità, possano esser rintracciati nell'ordito del lavoro pittorico, quali fili più lucidi o più opachi in mezzo a tutti gli altri. L'analisi procederà dall'umile al nobile; da certe affettività, congiunte coi bisogni animali dell'individuo e della specie, alle emozioni di contenuto spirituale, ai sentimenti morali, religiosi ed estetici.

Dove si sniderebbe un modello meglio persuasivo del Caravaggio per dimostrare che pur i piaceri più grossolani, le più basse idealità della nutrizione si affacciano senza ritegno in qualche opera? Ma, poichè nella monografia psicologica intorno a detto autore non ci sfuggiranno le strane mescolanze da lui praticate degli ambienti celesti cogli interni della cucina e dell'osteria, le sue apoteosi della berretta del cuoco in combutta colle aureole delle divinità, non è il caso di distendere e anticipare il discorso su questo genere di sentimenti.

• Sentimenti sessuali

Fra i sentimenti di schietta natura fisiologica, i sessuali son quelli che con maggiore frequenza or s'infiltrano timidi, or s'accampano padroni nel prodotto di bellezza.

Compassionevole tartufismo o « brachettonismo » quello di alcuni scrittori di materia artistica, anziani e novelli, che han posto uno zelo fervido a trascurare o a contendere gli effetti di un così potente elemento personale ed organico nella creazione estetica; diresti che intendessero bendare il puro corpo del Genio dei veli grotteschi, onde il « Brachettone » da Volterra offese, per mandato di Paolo IV, i nudi di Michelangelo.

Con quanta industria, ad esempio, s'adopra Marco Minghetti, nel suo studio su Raffaello, a cancellare ogni determinante sessuale dai casi e dai dipinti di lui! L'insigne statista par che si commetta alle proprie abilità diplomatiche per iscreditare la storia più ingenua e spontanea. Non è assurdo — egli ha l'aria di chiedersi — che una vita armonica, angelica come quella dell'Urbinate, dovesse finire per abuso di piaceri mondani? Ebbene, d'altri argomenti non ha duopo per sospettare di malignità e di leggerezza il Vasari e Simon Fornari, che ammisero gli strapazzi d'amore tra le cause di morte del miracoloso giovane. — Abbonderanno, sì, i motivi per non più creder di mano di Raffaello la Donna di Casa Barberini, quella col fazzoletto a turbante e dal cui molle ventre sotto il trasparente zendado, occhieggia procace la fossetta ombelicale; ma forte ragione è al Minghetti, per giudicar non autentica l'opera, il « difetto di pudore ». Con lo stesso criterio dovrebbero allora strappare alla legittima paternità l'affresco della Farnesina, dove Galatea lascia scoprire dal vento marino le spalle, l'addome e le anche sontuose; e dove una sua suora, affatto ignuda, non si nega al maschio, quasi nella stretta e nell'anelito del godimento supremo. Pure per questa voluttuosa raffigurazione s'andò in traccia dell'origine lontana ed extrafisiologica; si diè l'importanza massima alle sorgenti letterarie ed intellettuali, all'evocazione erudita della mitologia, alle « stanze » del Poliziano, e verecondamente si pospose che l'ispirazione prossima e l'immagine palpitante venivano all'artefice dalla bella popolana

che gli viveva accanto nella palazzina Chigi, dalle gioie reali da lui sperimentate, dalle ricordanze ancor frementi del suo senso e della sua passione. — Un altro storico mette avanti che Raffaello tolse da Timoteo della Vite certa pendenza alle forme sferiche ed opulente, che sono il rovescio dell'ideale ascetico. Facile l'opporre che l'inclinazione veniva più dall'imo e dall'intimo che dall'alto e dall'esterno, più dall'umile senso che dall'intelletto e dal maestro.

Ad un eviramento consimile avrebbe soggiaciuto, da parte dei critici classici, la genesi di alcune pitture correggesche, sol che queste avessero tardato alcune diecine d'anni ad apparire. Il profumo della vita della specie, emanante da più composizioni dell'Allegri, sarebbe stato messo in rispondenza con la moda del tempo, con i dettami estetici della Controriforma, anziché con una costituzione individuale, sessualmente iperestesica. Per esser giusti, alcuno accennò di fretta alla « natura sensuale » del Correggio; e il Burckhardt, come ad additare un proposito deliberato, non già una spinta congenita, dice di lui che « rappresenta piuttosto il lato femminile della vita sensuale ». È dir troppo poco, chè l'affettività d'amore imbeve le sue più alte espressioni d'arte non meno del suo illuminare e del suo ombrare caratteristico. Non mancano le impronte del capolavoro là dove tremola il piacere carnale. E questo irresistibilmente vien trasferito dai temi profani ai sacri; spiegasi con tutti i lenocinii nelle storie pagane, nella *Giunone* pendula dalla volta celeste (San Paolo di Parma), nell'*Antiope*, nella *Io*, nella *Leda*, nell'*Educazione d'amore* (Londra); ma non si nasconde nella *Madonna di San Gerolamo* destinata agli altari. Giustamente è stato osservato che lì quella santa Maddalena è una Venere, vestita solo a pretesto di poter rimanere in chiesa; che essa, in conspetto alla Vergine e a San Girolamo, conserva le movenze seduttrici della lussuriosa, e che, facendo scorrere contro la propria gota le tenere carni del bambino, evoca in sè peccaminose sensazioni.

Francesco Scannelli da Forlì, l'originale medico-esteta del seicento, che nel suo « Microcosmo della pittura » paragonò Tiziano al cuore, Raffaele all'èpate, il Correggio al cervello, Paolo Veronese alla forza generatrice e moltiplicatrice, certo sbagliò nel distribuire le parti, perchè a nessuno dei quattro, meglio che all'Allegri, s'addiceva quest'ultima similitudine.

Per asserire la calda sentimentalità sensuale del Correggio non ci abbisognano dunque gli episodi della sua vita; pur se il biografo ci fornisse in contradizione aneddoti speciali, dovremmo aggiustar minor fede alle sue pagine che alle tele dell'artista. Parallelamente un disegno dattiloscopico è più veritiero del racconto dell'identificando e di ogni altra testimonianza. Dall'esame psicologico della *Danae* dell'*Antiope* dell'*Io* si trae senza sforzo che non soltanto gli occhi del pittore hanno veduto e imitato, per segni e per tinte, il corpo femminile, ma ancora che diversi altri sensi lo avevano « appreso » o — come alla citata frase leonardesca — « posseduto »; il tatto ne aveva serbato l'impressione di morbidezza e di tepore; e il senso interno, trama fisiologica dell'affettività sessuale, se n'era commosso memorabilmente.

Una rivelazione identica emerge spontanea da alcuni aspetti dell'opera di Giorgione (1). Superfluo l'affannarsi a dar consistenza di storia alla tradizione del suo amoroso ardore. Nei poemi del suo pennello è immortalata una bellezza muliebre veramente « sperimentale », e che multiple capacità sensorie dovettero far propria, tanto i sensi esterni, strumenti di elaborazione tecnica e di puro piacere estetico, quanto la sensibilità interiore, fonte di più intenso godimento: quello della specie. È la donna accarezzata dalle mani e sfiorata dalle labbra dell'artefice, non uno scialbo fantasma visuale (2), o un vivo modello impassibile ed emendato secondo i canoni classici. Sia nel *Concerto campestre*, sia nella *Venere*, sia nella così detta *Zingura* del principe Giovanelli, è sempre la medesima, colla sua epidermide soda, calda ed elastica; colla sua conformazione segnata conica dalle spalle al bacino (diametro biacromiale

(1) È intuitivo che per economia del capitolo il discorso non viene esteso a parecchi altri pittori con distinti caratteri di sessualità; da Tiziano al Sodoma, ad Annibale Caracci, al Domenichino; da Rubens al Velasquez, al Goya, ai Francesi moderni; dalle *Tentazioni di S. Francesco* del Vouet a quelle di *Sant'Antonio* del nostro Morelli ecc. ecc.

(2) Un noto scrittore francese d'arte ha detto che, paragonando la donna nuda del *Concerto campestre* con qualsiasi delle abbondanti nudità di Rubens, si misura l'intervallo che separa, pur nelle elevate regioni dell'arte, la poesia dalla prosa, la forma sognata dalla forma veduta. Evidentemente il sogno è più del critico che del pittore.

tra le sommità dei deltoidi, in notevole difetto sul diametro intertrocanterico tra le sporgenze laterali delle anche); col suo grembo lievemente sfiancato e quasi impresso da precorse maternità. Se i morfologi micrometrici della storia dell'arte, alla Lermolieff, abbiano tenuto conto di codeste misure antropologiche nelle discusse recenti attribuzioni di qualche dipinto giorgionesco, non so.

Facciasi il caso che altrettali vestigia di vita e di passione avessero caratterizzato le nudità di Guido Reni; sarebbero bastate senz'altro a smentire le informazioni dello storico sulla frigidità sessuale e sul misoginismo del divo bolognese, e ciò, ad onta della meticolosa poliziesca istruttoria, onde quell'intimo dato biografico venne accertato (1).

Ma proprio in antitesi spiccata col maestro di Castelfranco, le forme feminee compostamente delineate e lumeggiate da Guido, accademicamente corrette, difettano del calore e del palpito della realtà; offrono la conferma autografica di quanto si è ripetuto intorno a lui: che cioè una gelida statua — la Venere Medicea — gli avesse servito per tutti i corpi delle sue donne, allo stesso modo che la testa della Niobe fiorentina gli avea dato lo stampo per le espressioni di tutte le faccie, specie degli occhi e delle bocche. A Dresda, davanti alla sua *Venere*

(1) «... Non volle (*Guido Reni*) donne in casa; abborriva trattar con
« esse; spicciandosene ben presto, necessitatovi... Perdutoasi per caso una
« pianella, per casa, diede in scandescenze per concepirne un simile sospetto.
« Trovata tra la biancheria una camicia da donna, fece risciacquare tutta
« la sua biancheria e volle che il suo Marco facesse di sua mano il bucato
« in casa... Fu comunemente ritenuto per vergine, non avendo mai dato
« un minimo scandalo, ed essendosi sempre mostrato un marmo alla presenza
« e contemplazione di tante belle giovani che gli servirono di modello, ed
« in ritrar le quali mai volle ridursi solo e rinserirsi. Osservato da cento
« occhi di ciò euriiosi nei suoi andamenti, per iscoprir qualcosa, massime
« quando tra Vespro e Nona si vide partir di casa, non credutosi seguitato,
« si trovò sempre passarsene hora in questa hora in quella delle sue
« stanze, nè mai in altro luogo intanarsene; il perchè, non senza ragione
« forzato a cacciarsi di casa, per i suoi mali termini, Alessandro barbiere,
« il più confidente che avesse, ed al quale attribuivasi da tutti il vizio di
« eerte ambasciate, comunemente solite ad addossarsi a simil arte, gloriavasi
« francamente, non poterlo costui intaccare; dandogli ampia licenza di dir
« pure di lui quanto mai potea, e sapea, quantunque fosse costui per altro
« una lingua serpentina... » (MALVASIA, *Felsina pittrice*, Tom. II, pag. 67-72).

del Museo Reale, omogeneamente polita, tornita e proporzionata, si pensa a un buon modello greco di scoltura, trasferito presso una balconata secentesca, levigato con diligenza e imbellettato da virtuosa policromia, atto insomma a rivelare nel cervello geniale il mirabile specchio, cioè la fedeltà riproduttrice d' ogni carattere dell' immagine ottica; non già la irradiazione ad altri centri di sensibilità e d' emozione, non già la simultanea risposta delle segrete fibre dell' artista all' eccitante genesico.

Questa incapacità di Guido, a sentire in sè, e a riflettere nell' arte le tentazioni del dèmone della specie, spiega in parte la singolare composizione d' un suo dipinto, che fu argomento di ammirazione e di... ilarità. Trattasi del *Rapimento di Elena*, che era stato commesso al già glorioso pittore dal re di Spagna, per ambasceria nientemeno che di Velasquez. L' azione movimentata ed appassionata d' un amante, che tra pericoli ansie e desiderii trafuga dalla casa del marito la splendida adultera, si cambia, entro il quadro, nel pacifico esodo d' un corteo dalla reggia verso la riva del mare, in piena luce del giorno. Il cavaliere dà il braccio alla dama, pensosa di non pestarsi lo strascico; dietro vengon le ancelle soddisfatte di aver preso tutto con sè, nel cambiamento di alloggio; precede un maggiordomo piumato, accennante, ma senza fretta, che per imbarcarsi s' ha da piegare a sinistra. È così che un ratto d' amore si travesti nella mente dell' immacolato Reni; è così, a un di presso, che strofe voluttuose verrebbero modulate da un cantore della cappella sistina.

Per farsi subito un' idea dei ben diversi atteggiamenti e sentimenti che il medesimo soggetto amoroso ispirò ad altre personalità d' artisti, fisiologicamente integre, si rammentino di Rubens i *Dioscuri* (Pinacoteca di Monaco) alla conquista delle figlie di Leucippo; o, del Bernini, il *Plutone* (Galleria Borghese) che s' è accollato Proserpina e ne preme ed infossa le carni con avida stretta. — Da notarsi che lo stesso scultore non iscavò un' eguale depressione nelle carni di *Anchise* imbracciato da Enea (gruppo Berniniano della medesima collezione). —

Sia dunque acconcio il caso di Guido Reni a persuadere di quanto fu sopra enunciato: che non solo la ridondanza di alcuni sentimenti, ma anche qualche loro lacuna può obbiettivarsi nel prodotto d' arte. Con minor sicurezza che nel Bolognese,

la deficienza o la tiepidezza degli affetti sensuali è desumibile in talaltro pittore antecedente o susseguente a lui. Pur ieri, all' arte di un contemporaneo, il Meissonier, appuntavasi di ignorare la donna.

L' opera di Melozzo degli Ambrosi, pervenuta a noi, pur troppo in così poche pagine, fu definita da taluno come una lirica seducente ma « senz' amore ». L' immagine femminile ne è esclusa con rigore claustrale, eccezion fatta di qualche figura simbolica e di un' *Annunziata*, chiusa sino a terra in severo paludamento. Ogni nuda forma umana ne è bandita come scandalosa, cosa meritevole di maggior riflessione in un condiscipolo e coetaneo di Luca Signorelli, che faceva trionfare nelle tavole e negli affreschi la natural bellezza del corpo. Quella decina di stupendi angeli musicanti, che ascendevano nell' abside dei SS. Apostoli, e gli altri otto, che si librano nella volta della Sagrestia lauretana, sembrano rappresentanti in cielo di quegli ordini monastici colla dura regola di non spogliarsi mai, nè per la veglia nè per il sonno; non mostrano scoperto neppur quel tanto della regione scapolare ove han radice le ali, che perciò si debbono supporre uscenti attraverso una fenditura della veste. Pasquino avrebbe potuto satireggiare che Melozzo dava una feroce lezione agli alti committenti delle sue pitture, a Sisto IV e nipoti, in voce di essere delle nudità maschili, innamorati più del « dritto amore ». Con tutto ciò, non ci spingeremo oltre l' ipotesi che in cotesto quattrocentista gli spiriti della specie ardessero fiocchi; non è lecito sospettare in lui la vera atrofia di virilità di Guido Reni; fu troppo original genio per essere un eunuco.

Ozioso sforzarsi a ricondurre la castigatezza carnale delle figure di Frate Angelico alla mortificazione dei suoi bisogni ed emozioni sessuali, solennemente dimostrata dalla sincerità del voto religioso. Meglio opportuno interpretare l' innocenza anatomica nell' iconografia di un' altra anima di frate, vissuto fuori del chiostro — intendesi il Murillo — senza le astinenze naturali della vocazione o forzate del capitolato.

Egli, dinanzi alle rigogliose bellezze muliebri di Tiziano, di Rubens, di Velasquez, considerati suoi maestri, abbassò lo sguardo pudico e pio. Fu già troppo se sotto il suo pennello si colorirono i nudi dei bambini e degli angeli, cioè degli impuberi

e dei senza sesso. All' infuori di alcune riproduzioni realistiche della vita di strada (piccoli mendicanti o fioraie) non seppe creare che per chiese e conventi; e così nel talamo come sul cavalletto. Dei tre figli avuti da benedetto coniugio, niuno ebbe vitalità da trasmetterne alle cellule germinative della stirpe: la primogenita si fece domenicana, monaco il secondo, prete il terzo. Il profondo fervore religioso, che in altre nature estetiche non ha macerato l'amore, nè impedito il suo sbocciare più o meno palese nell' opera, giustifica solo parzialmente la purità dell' arte murillesca; forse non le fu estraneo un umile fattore organico; un certo torpore delle energie genesiche e della sentimentalità corrispondente.

Deliberatamente vuolsi parlare per ultimo della unilateralità sessuale nelle creazioni michelangiolesche, che non da oggi è sul terreno della discussione. Già nella fine del Settecento era chiamato un « pregiudizio comune » quello che Michelangelo non avesse conosciuto bellezza, nè grazia. Lo storico, non consentendo, adduceva la leggiadria dell' *Eva* della Sistina, cui più tardi non lesinava ammirazione un perfetto conoscitore di armonie anatomiche (E. Brücke). Aggiungevasi che più d' una figura femminile « nei partimenti della volta di sopra » (Bellori) era stata vagheggiata dal Caracci; e certamente era del numero il delizioso corpo dell' altra *Eva*, che si volge con desiderio e presentimento ad accogliere il pomo vietato. Essa ne fa indovinare di quali attrattive e delicatezza dovettero adornarsi le forme della grande *Leda*, eseguita pel Duca di Ferrara, e che il Vasari disse « dipinta a tempera col fiato »; o quelle della *Venere baciata da Cupido*, nel cartone donato al discepolo Bettini, e dal medesimo storico contemporaneo definita « cosa divina ».

Lombroso e Ferri, sostenendo incidentalmente che il Buonarroti, presunto misogino, rimase assai al di sotto della statuaria maschile nella modellazione delle membra femminee, appaiono non immuni dal surriterito « vecchio pregiudizio ».

Nessuna mano mortale, dopo i Greci, ha plasmato sinora nudi di vergine e di madre, superiori a quelli che Michelangelo si propose di foggiare rispettivamente nell' *Aurora* e nella *Notte*. Un artefice ignaro o schivo della donna non avrebbe saputo comporle in tanta venustà di atti e con tanta realtà,

visiva e tattile, di nascoste fattezze. Alla famosa confessione del Buonarroti « Troppa moglie ho io che è quest' arte » non è arbitrario annettere il significato di fastidio per lo stato coniugale, piuttosto che per il sentimento d'amore: e che ne avesse egli sperimentato la profonda agitazione, è da indurre, se non da altro, dal prolungato suo turbamento spirituale alla morte della marchesa di Pescara. È fatto poi per fugare ogni dubbio il sonetto vibrante di sensualità, ispiratogli da « un' ignota » a Bologna nel (?) 1507.

Certo il maggior numero di immagini umane da lui fermate è di genere mascolino (1); ma ciò non s'accordava con un grado o modo della sua affettività sessuale, più di quanto fosse confacente alla particolare struttura sensorio-intellettuale dell'artista. La quale (se ne toccò al *Cap. III*), contesta di raffinatezza del senso muscolare e di virtuosità motrice, meglio che di puro senso retinico o cromatico, adatta più al plasta che al colorista, dovea disporlo a preferire la complessità di disegno e di movimenti della muscolatura maschile, alle curve uniformi e meno mutevoli della donna. (Non si dibatte anche oggi se dalle inequaglianze del torso di Belvedere spiri un'armonia estetica superiore alla melodica rotondità della Venere de' Medici?).

Da ciò al sospettare in Michelangelo una depressa viri-potenza, o la riprova della sua omosessualità, c'è tal salto pericoloso, che con apprensione l'abbiam visto compiere dai nostri colleghi in Antropologia.

L'affettività familiare e sociale

Qui mi tornano a mente le obiezioni di un probo contraddittore della critica antropologica nel campo letterario. Il professor Giovanni Mestica, da una delle conferenze scientifiche del centenario leopardiano in Roma, aveva udito che alla lira del poeta recanatese poteasi negare qualche corda affettiva, perchè niun canto suo ha serbato eco di quell'amor filiale che pure

(1) Donatello, vissuto celibe e assorbito nella sua arte, ha forse meno di Michelangelo, immagini femminee nella propria produzione.

interrompe il cupo spasimo di altri poeti del pessimismo (1). Volle subito, all'uscita del Collegio Romano, manifestare il proprio dissenso al conferenziere, osservandogli che nemmeno l'Alighieri avea mai nominato la madre nelle tre cantiche, e che, malgrado ciò, sarebbe stato ingiusto ascrivergli scarsa tenerezza di figlio. Invano si ribattè all'obbiettante non essere appropriata la comparazione tra un'epica impersonale, come la « Divina Commedia », e una poesia tutta autobiografica, come quella di cui s'era occupata la conferenza.

Il buon maestro s'impuntò nelle sue negazioni: che si riuscisse a scoprire nel carattere della lirica leopardiana alcun riflesso del cervello generatore, arrivava egli a concederlo; ma non gli si parlasse di mediate illazioni da affettività familiare a ispirazione artistica.

Siamo convinti quanto altri che gli affetti familiari e sociali corrispondono appena *all'orlo* delle attività psichiche impegnate direttamente nella produzione estetica, e che essi non trovansi nell'asse centrale della proiezione; nondimeno è da ammettere che anche da codeste zone marginali qualche raggio rimbalza dall'uomo all'opera.

Non è una novità che la preoccupazione di se stessi è esclusiva nell'anima degli artisti: di conseguenza l'indagine, attraverso i loro prodotti, dei segni di affezione altruistica si risolve per lo più in un risultato di genere negativo. È difficile che nel novero dei quadri di ciascun pittore, dal più antico al contemporaneo nostro, manchi l'autoritratto; inutilmente invece si ricercherà, per una moltitudine di casi, l'immagine d'un intimo parente. Con questo non vuolsi affermare che le opere ispirate all'affetto dei familiari, dei prossimi o dei simili, siano d'una rarità eccezionale.

Ecco Luca Signorelli, che medica il paterno strazio col disegnare il corpo ignudo del figliuolo crudelmente uccisogli: ecco Tiziano che fa fede del suo amore di padre, riproducendo più volte le fattezze della sua bella Lavinia. Alberto Dürer e Rembrandt ripetono con soddisfazione le « buone care immagini »

(1) M. L. PATRIZI, *Il commento d'un fisiologo alla lirica leopardiana* (Conferenza detta il 30 aprile 1898 al Collegio Romano). Torino, Fratelli Bocca Editori, 1898.

paterne o materne. Il pennello di Rubens accarezza le amate spose Isabella Brant ed Elena Fourment, cogli adorabili bambini. Guido Reni par s'affidi al tratto suo più soave per tramandarci le sembianze della madre... e (sia lecito saltare a un esempio di diretta osservazione) l'insigne decoratore della cappella tedesca a Loreto, non men padre affettuoso che fervido credente, in momenti che più lo punge l'acerbo ricordo d'un figlio perduto, ne traccia crittograficamente il nome e la data di morte lungo il meandro che ricama il manto d'un profeta.

D'altra parte Giovanni Antonio Bazzi, che nell'inventario dei proprii beni richiestogli dal Magistrato, elenca moglie, figlia e serva come tre cattive bestie, dispensa gli storici dell'arte d'andare alla scoperta dei ritratti familiari per entro alle composizioni.

Dell'umanità e della gentilezza d'un artefice sarà indice attendibile la maniera o la predilezione onde l'infanzia è stata trattata nell'opera. Quando ricordisi, di Donato, il fanciullo della collezione Miller o qualcun'altra delle faccie infantili, fatta « persona » dal suo scalpello, viene facile rinvenirvi un legame colla straordinaria bontà dell'uomo. L'originalissimo liberale che metteva a disposizione degli scolari ogni suo guadagno, entro la famosa sporta pendula dal soffitto; e che regalò l'unico suo podere al villano che l'avea lavorato, doveva essere tal temperamento altruistico ed amorevole da poter anche ripetere degnamente il « *Sinite parvulos...* ».

Chi raduni nella memoria la vezzosa prole di putti, sparsa su tutte le tavole di Lorenzo Lotto, presto conclude che pur la carità dell'infanzia faceva parte di quel dolce carattere per cui fu rimeritato da Tiziano con la famosa apostrofe: « O Lorenzo Lotto, come la bontà buono...! ».

Tanta è l'inclinazione e la tenerezza, onde il Correggio ed il Murillo dan vita ai loro angioletti, che è impossibile non scorgervi, al di là della maniera e delle esigenze del tema o dell'altare, il battito d'un vivo sentimento di famiglia. Sempre che rivedo (Pinacoteca di Bologna) quella leggiadra coppia di bimbi, posti dallo Zampieri ai piedi della *Madonna del Rosario*; o quel ricciutello paffuto che regge il messale delle musiche alla *Santa Cecilia* (Louvre), non so immaginarmeli creati da un pittore senza capacità di gioie paterne. E ugualmente penso

che l'Albani dipingesse, più con umano amore di padre che con mistica devozione di religioso, il volto incantevole del Salvatore fanciullo nella Chiesa di Galliera.

Se adesso, trascorrendo alla faccia negativa del fenomeno, ci cada opportuno di rilevare che, per esempio, Leonardo, Michelangelo e Giorgione non ebbero per l'infanzia le stesse viscere di Lotto, di Donatello, di Murillo o di Domenichino: e che la nota dell'affettività familiare mantenne nella tavolozza di coloro un tono molto basso, si rinnoveranno le meraviglie e le argomentazioni in contrario di Giovanni Mestica, di onesta memoria, non senza il solito lamento di poca reverenza pei Genii.

Legittimamente, infine, si potrà risalire ai buoni affetti dell'artista dall'ospitalità concessa nell'opera agli umili, agli infelici — per quei casi, s'intende, non al tutto spiegabili col libito dei committenti o coll'indirizzo realistico della scuola.

Nei mendichi, negli storpîi, nei tignosi, ai quali il maestro sentimentale di Siviglia spalancò l'arte sua, è così naturale cercare altrettanti testimonii della sua profonda pietà. Per i moti del cuore di Murillo, non già per un'intellettuale formula estetica, la miseria è diventata bellezza. Fu egli francescanamente un cortigiano dei reietti e dei monelli della strada, come Velasquez e Van Dijck lo furono dei beniamini e dei bambocci della reggia.

Quando vedete Rembrandt, il figliuolo del mugnaio, che eleva agli onori del quadro la servetta della scopa, giudichere rettamente ch'ei s'approssima più che mai a un proprio ideale naturalistico della pittura; ma non sbaglierete aggiungendo che anche s'accosta con animo fraterno a una modesta creatura del proprio ceto.

Per i sentimenti patriottici e sociali, eventualmente immedesimati nell'opera del pittore o dello scultore, ci si presenta uno scrutinio ancor più difficile che per l'affettività familiare. Se troviamo il carattere egoarchico degli artisti così poco espansivo verso i gruppi domestici immediatamente vicini, tanto meno dobbiamo aspettarci la propagazione dell'onda ai gruppi lontani della collettività. La partecipazione di siffatte nature alle aspirazioni dei conterranei e dei contemporanei è di una rarità sorprendente; monito grave per chi nella storia dei fattori e dei

prodotti dell' arte, dà importanza, non dico massima, ma totale alle epoche e alle circostanze esterne; e trascura, se non deride, il coefficiente endogeno dell' individualità organico-psichica.

Non esiste un' *arte figurativa civile* (a quella grande e storica si limita il discorso) in degna rispondenza colla *poesia civile*. Il più solenne monumento della letteratura italiana è un' azione di patriota, o, se vuolsi, di parteggiatore politico; cento nostri altri scrittori hanno composto un libro per non poter combattere una civile battaglia: invece è ardua impresa citare un sol pittore notevole che abbia impiegato i suoi colori a tingere una propria bandiera.

Le poche volte che è dato di cogliere negli artefici un tratto di solidarietà colle aspirazioni civiche, la sua mutevolezza ne accusa la dubbia tenacia. Michelangelo non s' affanna di soverchio per la coincidenza di dedicare simultaneamente il proprio genio al Comune repubblicano ed ai Granduchi, a meno che il verso sottoposto alla tomba Medicea (« Infin che il danno e la vergogna dura ») non valga una sineera palinodia di libertà.

Nell' indole dei maestri del disegno, il disinvolto « tropismo » di questo senso nazionale o sociale verso le classi e i personaggi dominanti — sieno papi o principi, popoli o tiranni — fu registrato non da ora dagli storici, anche dai più inchini alla geniolatria. Non risparmiarono questi al Botticelli il rimprovero d' aver ffigurato per quaranta fiorini larghi, nel 1478, l' impiccagione dei compliei nella Congiura de' Pazzi; e a Leonardo d' aver tenuto Cesare Borgia per un mecenate degno di sè.

Malgrado le esposte considerazioni generiche, il sentimento civico o collettivo è una realtà in qualche artista, e, per impercettibili spiragli, aneh' esso filtra nell' opera. L' effigie del Savonarola, fraternamente dipinta dal monaco di San Marco, è come un' irradiazione del suo fervore per le idee dei Piagnoni. E se ci assicurassero che Sandro fu l' illustratore del « Trionfo della Fede » del predicatore ferrarese — il che è controverso — avremmo il documento che il pittore della *Primavera* e degli *Impiccati*, non era straniero del tutto ad un altruistico sentimento di colleganza colla parte non servile della sua città.

Sentimenti morali

La ripercussione dei sentimenti morali e delle loro deficienze o perversioni è assai più sonora di quella dell'affettività familiare e sociale. L'esempio — sviluppato nel secondo libro di questa trattazione — di Michelangelo da Caravaggio, è tipico, ma non è certo l'unico.

In alcuni casi, forse nel maggior numero, odesi nell'opera nient'altro che una risonanza vaga della violenza o dell'inquietudine morale dell'artista; nel minor numero il particolare difetto o pervertimento squilla come una nota a sè.

Quel *quid* di cupo e di torbido che trovasi nei lavori di Belisario Corenzio, un seguace napoletano del Tintoretto, il quale soleva « ingombrare le glorie di nuvole opache e, per così dire, pregne di pioggia », s'accorda coll'anima del pittore vendicativo, frodolento, ritenuto capace d'ogni misfatto: ma nemmen da lontano può farci sospettare la nera colpa dell'avvelenatore, che avea tentato di disfarsi del più valente e del più dolce dei suoi allievi.

L'orrido delle burrasche, dipinte dall'uxoricida Pietro Mulier o da quell'altro malvagio che fu Agostino Tassi-Buonamici, è quasi l'ombra del loro spirito fosco; ma nulla di preciso racconta sulla special manchevolezza o esaltazione sentimentale che li fece delinquenti.

In questa categoria della consonanza generica tra carattere morale del pittore e carattere della pittura, allogasi acconciamente l'opera di uno dei più forti tra i primitivi: Andrea del Castagno.

Imparzialmente la storia lo ha prosciolto dall'incolpazione di aver ucciso a tradimento il collega Domenico Veneziano (*Libro II, Cap. III*): ma nessuno è sorto finora a dar sulla voce al Vasari sui dati e sugli episodi che gli pervennero intorno all'indole « bestiale », o, come diremmo oggi, criminaloide del Mugellese: nessuno ha smentito che questi fosse collerico, linguacciuto e manesco e che, in gioventù, con ingiurie, con percosse o altrimenti, l'avesse fatta pagar cara a quanti osarono criticare le opere sue. E veramente, non sembrano le composizioni, descritteci o

rimasteci di lui, una rappresentazione sintetica della sua natura prepotente, fiera, brutale? Lo si sente, e leggendo della truce figurazione che fece degli Albizzi impiccati; e guardando il villano gruppo equestre sopra la porta di Santa Maria del Fiore; e gli aspri volti degli Apostoli del *Cenacolo*; e, soprattutto, sovvenendosi di quell'ignobile San Girolamo dalla bocca sdentata, (*Trinità ed altri Santi* alla S. S. Annunziata) faccia di un verismo allo stesso tempo imponente e ributtante.

Ma veniamo a qualcuno degli enunciati casi, in cui il singolar deliquio o scorrettezza morale dell'artista si stampa nella pittura o nella scultura colla verità di un'inconsapevole e irrimediabile confessione.

Quando ho costeggiato quest'argomento in lezioni universitarie o in pubbliche conferenze sull'arte dei criminali, avvertivo che molti uditori gli concedevano appena la piccola fede che si presta alle speculazioni grafologiche; e allora mi lusingavo di conseguire la persuasione, procedendo per gradi, nella maniera che m'appongo anche qui di adottare.

Sfogliamo il numeroso album, che dei quadri del Sodoma ha compilato un gentiluomo vercellese (1) coll'intendimento campanilistico di proteggere la domestica gloria dalla pretesa calunnia del Vasari. Prescindendo per ora dal reato sessuale, onde l'artefice medesimo vantossi e prese il nomignolo, rintracciamo prima nelle pitture i vestigi di un'altra intensa passione che notoriamente lo occupò, ma innocua: quella dei cavalli da corsa. Non è frequente imbattersi in un manufatto di Giovanni Antonio Bazzi, dove, al primo piano o nel fondo, e senza richiesta del tema, non galoppino, non s'impennino, non nitriscano i suoi preferiti quadrupedi.

Voi v'accorgete che le gare del palio e il campo di Siena aveano costruito in lui un'emozione e un ricordo, che di rado lo abbandonavano nel lavoro, ed eransi concretate in un'immagine che cadeva come automaticamente dal suo pennello. Vedeteli, i cavalli, nell'affresco 1) delle *Meretrici*, mandate da prete Fiorenzo a tentare San Benedetto; nel 2) *Ricervimento di Mauro e Placido*; e nel 3) *Presepio* dell'Accademia Senese di Belle

(1) C. Faccio, *Il Sodoma, pittore Vercellese*. Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902.

Arti. Essi, i cavalli, entrano nel programma dei festeggiamenti per le 4) *Nozze di Alessandro e Rossana*; e i quattro superbi corridori, che anelano alla corsa nell' *Adorazione dei Re Magi* 5), non sono di troppo, se altri ne caracollano nel paesaggio. Emergono tra la folla che assiste alla 6) *Decapitazione del protetto di Santa Caterina*; non mancano 7) nel *Supplizio di San Sebastiano*, dipinto sul famoso stendardo; e scalpita infine il galoppo nell'altare 8) di *San Jacopo degli Spagnoli*...

Opinando che una così fatta idea o fantasima « fissa » tolse motivo dalla sfrenata predilezione che ebbe l'artista per i barbari e i barbareschi, non si dà luogo a contraddittorio da parte di alcuno. E perchè allora si negherà che altri caratteri e altre singolarità, ricorrenti nelle pitture del Sodoma, siano effetti e rivelazioni incoercibili di un' altra libidine che fece schiave insieme l'arte e la vita di lui?

Ei, pur disegnando e colorendo, non potè trattenersi di dare sfogo al proprio assorbente fanatismo di ippofilo; alla stessa guisa non potè tacere il segreto del violento istinto carnale e della propria sessual degenerazione. È così soltanto che si riesce ad interpretare quella sua specie di « esibizionismo » grafico; intendiamo l'ostentazione e l'ostinatezza, con le quali espose soggetti profanissimi, nudità allettatrici, languori voluttuosi in quadri destinati a cappelle di chiese ed a chiostri di convento. È così, particolarmente, che trova l' unica ragionata illustrazione quella maniera affatto personale, per cui tutti i giovani corpi maschili — sieno angeli, santi o nazareni — hanno le rotondità e le mollezze dell'ermafrodito, e somigliano agli esemplari che i moderni trattati di patologia nervosa adducono a prova del femminilismo. Bizzaria altrimenti inesplicabile, che movea pur ieri un giovanissimo pittore ad interrogarmi del perchè il Gesù Cristo, librantesi sopra lo *Svenimento di Santa Caterina*, mostri le mammelle floride, quasi per quel capovolgimento anatomico che addimandasi « ginecomastia ».

Non è necessario fermarsi sull'apparenza, da secoli osservata, della sdolcinatezza muliebre del *San Sebastiano*; o sul dubbio sesso di Imene ignudo nelle *Nozze di Alessandro e Rossana*. Analizziamo un lavoro secondario, al quale però è consegnata la testimonianza capitale sull'anima del pittore. È il *Sacrificio di Abramo*, nel coro della Cattedrale di Pisa: la

consueta effeminatezza nell'angelo che scende a fermare la spada del sacrificatore; ma le forme di Isacco sono rigorosamente quelle d'un cinedo, col volto, colla capigliatura, colle dita affusolate, col seno, il grembo e il bacino largo della donna. Ad onta di tal fedeltà per l'anormale, l'induzione che il Sodoma potesse aver copiato un vivo modello, sarebbe fatta a torto. Meno si erra dal vero supponendo che questa e le visioni simili, mirabilmente proiettate al di fuori, erano gli spettri più familiari e più dilette alla mente dell'autore, perchè corrispondevano agli eccitanti più efficaci della sua perversa vitalità sessuale (1).

Di altre tendenze immorali, di altri delitti può nascondersi nelle opere l'argomento d'accusa o il corpo del reato. Scegliamo quelle d'un sanguinario, cioè quelle d'un violento contro le persone; e quelle d'un criminale contro la proprietà, per completare una triade col delinquente sessuale or' ora studiato.

Juan de Valdès Leal, il secentista spagnuolo, più noto forse come avversario del Murillo, che come suscitatore di figure viventi, va nel suo paese sotto il nome di « pintor de los Muertos ». Secondo i ben informati della sua personalità (2), egli aveva decorato l'Ospedale della Carità di Siviglia in una maniera nauseantemente macabra (Murillo consigliava di guardare quei quadri, tappandosi le narici!), non solo perchè il committente Michele de Manara — un melanconico ossessionato dalla morte — prediligeva soggetti consonanti colla propria condizione spirituale, ma ancora perchè il temperamento del decoratore era elettivamente adatto al fine. Da poco venne riprodotta di lui una serie di lavori inediti, che si intercalerebbero opportuni nell'autobiografia di un boia di onorata carriera. Sono quindici teste mozzate di martiri, di santi, di vescovi, le quali imbrattano di sangue lo strumento (spadone o coltellaccio) della decapitazione. Codesto Valdès Leal, veramente, non s'era macchiato di delitti cruenti, ma andò segnalato per atti di superbia,

(1) Sia concesso all'autore di dichiarare che le presenti considerazioni sul pittore vercellese vennero esposte oralmente al *Corso di Perfezionamento in Criminologia* presso la R. Università di Torino, sin dal 1912 (Cfr. *Appendice* al DOPPIO LOMBRINO di M. L. PATRIZI. Milano, Società Editrice-Libraria, 1916).

(2) ENRIQUE ROMERO DE TORRES, *El Pintor de los Muertos*, in *Museum*, 1913, n. 2.

di invidia, di minaccie violentissime, e, se non tinse di sanguigno la propria esistenza, fu certo per mancanza di quell' occasione, che invece più volte gli si offerse per l' arte.

Il terzo della triade criminosa, il deficiente morale contro il principio della proprietà, il ladro, è Agostino di Duccio, l' elegante flessuoso simbolista della pietra, che ha incrostato di storie e di allegorie il Duomo di Modena e il tempio malatestiano di Rimini. Naturalmente non dobbiamo attenderci che egli abbia descritto nei propri bassorilievi la scena della sottrazione dei « belli arredi », per cui fu accusato, nel 1446, insieme al fratello suo Cosimo; nè che, accanto alla *Educazione*, alla *Poesia*, alla *Filosofia* ecc., sia stato portato a personificare il *Furto* o la *Erode* (sebbene le seguenti pagine ci convincano che anche questa specifica attività immorale può diventare, in artefici criminali, piacevole ispirazione estetica); ma di tra le pieghe delle vesti svolazzanti nei marmi del « lapicida » fiorentino, la sua disonestà vien fuori lo stesso per chi l' afferri. Un non sospetto giudice ed ammiratore di lui scrisse: « In Agostino di Duccio non mancano alcuni dei controdifetti delle sue qualità: senza studio, senza rigore, senza convinzioni e *senza probità*, egli appare in viva luce per il suo ingegno ed il suo incedere spontaneo, giovanile, petulante. Nonostante uno studio insufficiente, egli si slancia, inconscio, in imprese tali da impensierire i più arditi, intraprendendo soggetti ed atteggiamenti complicatissimi, non lasciandosi spaventare nè da uno scorcio che egli sbaglierà, nè da un' allegoria, che egli rappresenterà Dio sa come; diseguale, negligente, fiacco, egli da solo ha perpetrato più eresie che tutti i suoi concittadini assieme ».

È un brano di acuta perizia estetico-criminale, redatta da un ignorante di Psico-Antropologia, e forse suo dispregiatore.

Religiosità degli artisti

L' istruttoria psicologica, attraverso le opere, su questo tipo d' affetti vien resa difficile da una circostanza e fatta agevole da un' altra.

La difficoltà sta in ciò che il sentimento religioso del pittore o dello scultore ha frequentissima coincidenza di interferire

colla significazione professionale del medesimo sentimento. Còmpito pressochè disperato sarebbe quello, per esempio, di denudare l'intima emozione mistica di ciascuno dei monaci, all'ora che tutti convengono nel coro per un sacro ufficio; e che, vestiti alla stessa foggia, colla maschera comune ed immobile del cappuccio calato sul volto, usando gli stessi atteggiamenti e le stesse parole, esprimono verso il cielo un timore o un voto dei cuori mortali!

La circostanza favorevole consiste in questo che, attribuendo all'artefice singolo una religiosità sincera, solo eccezionalmente avviene di equivocare. La scarsa nutrizione culturale dei ceti artistici, le deboli facoltà critiche e sintetiche di siffatti cervelli — intorno a che vieppiù si soffermerebbe un apposito capitolo sulla mentalità — danno in parte ragione della costanza e vivezza in loro d'uno dei più ancestrali e radicati sentimenti umani.

Al primo lume dell'alba sopra la notte medievale, spunta tra gli intelletti letterarii un Guido Cavalcanti che chiede se Dio non fosse; un'ansia filosofica simile non si sa che abbia assillato mai la mente di alcuni tra i molti iniziatori e maestri del pennello o dello scalpello, che, al medesimo tempo, aveano il grido. Fra i genii, a carattere sensoriale e immaginatorio, delle arti figurative, non nascerà mai il pensatore originale, che pure è sórto dalle schiere dei poeti: Lucrezio.

Codesta docilità degli artisti a sentimenti e credenze della massa, potrebbe sembrare fortemente intaccata da tre notevoli eccezioni: Leonardo, Botticelli e Perugino.

Che Dio non fosse sentito dall'intellettualissimo tra i pittori, era un sospetto agevole a germinare in quanti s'eran fatta una idea sommaria del suo spirito infaticabilmente interrogatore, analitico, dubitoso. Lo storico aveva scritto che il da Vinci, soltanto sulla fine dei propri giorni volle conoscere « le vie della religione », e in altra ristampa avea precisato che quegli « disputava » circa le cose divine. Ma il rigoroso revisore del Vasari, il Milanese, a smentita della irreligiosità di Leonardo, ne porge il testamento, colle significative invocazioni alla Vergine e ai Santi; ed ammette che l'arte abbia sottratto a lui lo zelo delle pratiche di chiesa, non già il consenso e il conforto nella fede. Allo stato presente delle notizie sulla straordinaria

personalità di Leonardo, soltanto gli ammiratori feticisti, epperò non sereni, potrebbero giudicarlo capace, ai suoi tempi, di una visione sintetica del mondo, diversa dalla tradizionale, ed emancipato da quei sentimenti ed emozioni che ad essa strettamente si connettono.

Sandro Botticelli si trasse con garbo dalla denuncia di caldeggiare dottrine epicuree; ma anche la sua supposta parzialità per i mistici ideali savonaroliani ci vieta di ritenerlo un ribelle al dogma fondamentale cristiano e un vero insensibile all'affettività religiosa. Nondimeno s'ha da convenire che l'immaginatore della *Calunnia*, della *Primavera*, della *Nascita di Venere*, è il più pagano, o, meglio, il meno santo dell' intero Parnaso pittorico.

Il soggetto della miscredenza di Perugino, l' ultimo della triplice eccezione antireligiosa, avrebbe per il fisio-psicologo una sottil tentazione. Non già il problema, tante volte da altri assaggiato e giammai approfondito, della duplicità spirituale per cui un incredulo della fermezza di Pietro Vannucci riesce a ben esprimere sentimenti da lui non condivisi; a ciò in via generica si tentò di rispondere nei precorsi paragrafi; l' incognita maggiormente stimolatrice starebbe nella genesi della negazione religiosa, ammesso che non sia da rifiutare la precisa informazione del Vasari. Quella cocciutaggine « di porfido », che non fece mai entrare in testa al Perugino il dogma dell' anima immortale, a quali origini risaliva? Il cervello di quel semilletterato, che rozzamente firmava « Pietro pintore de Castello », aveva forse sul mistero dell' uomo e dell' Universo le velleità meditative che talvolta s' apprendono ai più semplici intelletti dei selvaggi, dei solitari, dei pastori erranti? O restò immutabilmente influenzato da qualche oscuro filosofo, da qualche scettico superiore con cui egli ebbe consuetudine? O la venalità di lui, che gli fece posporre le ragioni dell' arte ai guadagni, e che dovè metterlo in quotidiani commerci e conflitti con preti e con frati, contribuì a generargli il dispetto delle massime predicate utilmente dai socii d' affari? Sono tanti interrogativi, alla cui soluzione riconosciamo che sarebbe prezioso il metodo d' indagine dei cronisti ed archivisti dell' arte, così alteri oppositori del metodo nostro.

Uscendo dai casi eccezionali, ci si chiederà il partito cui appigliarsi per asserire di un autore la genuinità del sentimento religioso, per computarne il grado approssimativamente. Pur troppo non v'è da suggerire procedimento più avveduto di quello volgare che ci aiuta a discernere in un attore da teatro la sincerità dall'istrionismo; bisogna cioè attenersi alla frequenza, all'intensità, alla pienezza, alla purezza con le quali l'emozione viene simboleggiata.

Nei pittori con esaltamento o fervore religioso, l'espressione degli stati d'animo relativi, sia di quelli a tono depresso, sia di quelli a tono elevato, gode di una maggiore libertà, tende a portarsi all'estremo; la contrizione del penitente o la letizia del beato, la pietà, l'adorazione, l'estasi sono poco meno che parossistiche; e persuadono della verità, come le lagrime, il pallore e il rossore fisiologici escludono la simulazione dalla faccia del tragico appassionato.

Scorriamo le opere dei piùssimi, dei santi, dei monomaniaci religiosi tra gli artisti: di fra Bartolomeo, di Francesco Francia, di Murillo e Guido Reni, di Giovanni da Fiesole, di Lorenzo Lotto e di Carlo Dolci. Nelle attitudini, nelle fisionomie dei loro sacri personaggi, meno contenute, men circospette, a più libero sfogo, s'indovina un'esperienza personale di gioie e di pene mistiche, maggiore di quella che leggesi nei lavori di chiesa di Leonardo, di Sodoma, di Raffaello stesso. In questi la finzione è più misurata e composta; men « riflessa » che pensata. S'intuisce che questi, diversamente da quelli, hanno amato e temuto Iddio, piuttosto per i committenti del quadro, che per sè medesimi.

Un argomento per ricrederci sulle nostre brevi considerazioni potrebbe derivare dall'opera di Filippo Lippi, che non usurpò il vanto dell'espressione religiosa naturale e intensa, pur essendosi abbandonato nella vita ad esperimenti emotivi di tutt'altro genere (*L'Adorazione*, alle Belle Arti, o quella del Museo Kaiser Friedrich; *La Madonna col Bambino sorretto da due angioletti* agli Uffizi; veggasi anche la profonda compunzione del noto autoritratto). Ma non è detto che le seduzioni del peccato, patite con trasporto dal monaco geniale, dirimessero in lui la capacità a vibrare di santi affetti con pari fervore. È vero: frate Filippo, oltrechè un dissoluto sensuale, fu un convinto falsario, confessò sotto gli spasimi della tortura d'aver

contraffatto per quaranta fiorini la firma d' un discepolo, per il che fu dimesso dalla Rettoria parrocchiale; e da ciò la fiducia nelle manifestazioni mistiche del pittore riceverebbe una nuova scossa. Con altrettanta certezza però la cognizione appena elementare della psiche umana, onesta o criminale, ci insegna la possibilità della convivenza in essa di sentimenti che parrebbero doversi elidere reciprocamente: l'umile devozione cristiana e la docilità alle colpevoli tentazioni; il più genuflesso pentimento è la risorgente infrenabile cupidigia del piacere.

Ad un eretismo uguale dei sentimenti contrarii, la passione erotica e l'emozione mistica, forse andò debitore fra Filippo della propria infamia e della lode; unica forse fu la molla che lo sospinse alle basse ombre del vizio e sugli illuminati poggi della virtù artistica.

Emotività estetica

Non trattasi di svelare in genere la capacità estetica ricettiva degli artieri del bello, ossia d'imbarcarsi alla scoperta del mare; ma di indagar la specie, i modi, la misura, le ipereccitabilità, le parziali anestesi di questo sentimento multiforme e composito, la cui facilità a versarsi nelle opere è grande quanto il suo potere per la vocazione e l'orientamento di un artista.

Pur tra gli esteti meglio predestinati e sensitivi, rare sono le anime universalmente armoniche, accordate cioè a vibrare colla stessa intensità per ciasuno degli stimoli che oggi si sogliono ordinare nelle due grandi classi di *Estetica dello spazio* (Spettacoli naturali e loro riproduzioni) e di *Estetica del tempo* (Forme verbali parlate o scritte, eloquenza, poesia ecc.; movimenti muscolari coordinati della danza; composizioni musicali ecc.).

Sostiamo in qualcheuna di codeste qualità estetiche, per esempio sull'emozione degli aspetti del mondo, la quale, a sua volta, è tutt'altro che un sentimento semplice, ma una gamma di vari elementi. V'ebbero genii delle arti figurative dimostratisi poco accessibili, se non chiusi affatto, a questo sentimento della natura.

L'unanimità d'entusiasmo per Giotto, che primo volge la pittura alla rappresentazione del nostro interior dramma, dilegua quando si discute della sua impressionabilità per tutto il resto del mondo organico ed inorganico. Al garzoncello, che soltanto i liberi campi avevano educato, e che s'iniziò all'arte col disegnare le proprie pecorelle, par che le colline e le valli, gli alberi, le acque, le nuvole non comunicassero un troppo vivo fremito (1).

Ed è qui un altro rustico, spontaneo genio: Andrea del Castagno, il cui nome pur mo' ci ricorrea alla penna; lui pure direste sordo alle voci della natura, quasi un selvatico dimentico della selva e della campagna nativa; lo scenario delle sue azioni pittoriche, dominate tutte dall'energia umana, è deserto d'ogni vita vegetale, muto di sole e d'aria, senza verde e senza cielo.

Ma il caso più considerevole di una smorzata sensibilità estetica pei fenomeni e quadri naturali extraumani, è quello offertoci da Michelangelo.

Così il cronista suo contemporaneo, come il postero fecero rimontare ad un proposito deliberato, ad un indirizzo volontario, l'esclusione del paesaggio dalle pitture michelangiolesche. Avverte in più d'un luogo il Vasari: « Inteso (*il Buonarroti*) al principale dell'arte che è il corpo umano, lasciò da parte le vaghezze dei colori, i capricci, le nuove fantasie... Nè paesi vi sono, nè alberi, nè casamenti; nè anche certe varietà e vaghezze dell'arte vi si veggono, perchè non v'attese mai, come quegli che forse non voleva abbassare il suo grande ingegno a simili cose ». L'autore moderno della Storia Pittorica, non vuol supporre in Michelangelo « sì sciocca alterezza d'animo e tanta noncuranza di perfezionarsi in un'arte, che avendo per oggetto quanto è in natura, non può limitarsi a una sola cosa, com'è il nudo, nè ad un solo carattere, com'è il terribile ». Egli crede che Michelangelo « vedendosi forte per correre quella via non ne cercasse altra; che la corse come suo campo, e, ciò che non può lodarsi, non tenne modo, nè volle freno ».

(1) Vedi il Rosen e Mattiolo, contro il Vasari che attribuisce a Giotto l'invenzione dell'arte del paesaggio (O. MATTIOLO, *I vegetali nell'arte dei Primitivi e degli Antichi*. Torino, 1911).

La presupposta libertà di determinarsi in Michelangelo, se consente col vecchiume filosofico d'ambo i suoi commentatori, non persuade però quanti ammettono radici profonde — psicologiche ed organiche — nell'arbitrio individuale, nell'inclinazione nella predilezione. E la prima origine della lacuna paesista nelle manifestazioni del maestro, avrebbe da cercarsi piuttosto in uno scotoma estetico, cioè in un'ombra circoscritta della sua sentimentalità per il bello, la quale, mentre forse gli dava scuotimenti per le armonie anatomiche, lo lasciava inerte davanti alle combinazioni lineari e cromatiche del panorama naturale. Questo non luce neppure nel Canzoniere michelangiolesco, caratterizzato dalla nota apostrofe alla tenebra: « O Notte, o dolce tempo, benchè nero! » Opinione, la surriferita, che sarà meno accolta da chi rifletta al costume di Michelangelo per la vita solitaria e alla consuetudine sua con i viventi, minorè che con le cose inanimate: ma gli è che davanti al suo spirito fecero siepe i fantasmi dell'ignudo corpo umano, a un dipresso come nello sfondo scultoreo della sua *Sacra Famiglia* degli Uffizi, e gli esclusero il guardo da tant'altra parte dall'orizzonte. Solo nel frammento del cartone *La Guerra di Pisa*, pervenutoci attraverso il fac-simile di Marcantonio, oscillano al vento le rame di alcune quercie, s'indovina l'acqua scorrente al piè dei tre nudi statuarii. Se ai bigotti delle glorie non suonasse sacrilego, s'oserebbe dire che quel proclamato genio poliedrico fu invece di una ferma unilateralità. Oltre che nel marmo, egli fu scultore — creatore di forme e di movenze unicamente umane — negli affreschi, nelle tavole, nelle composizioni letterarie. Legittima la metafora di Alfred de Musset, che segnalava « des racconcis » nei sonetti di Michelangelo: e son davvero altrettanti scorci in rilievo le sue molte sentenze, che han meritato di pietrificarsi in proverbii.

Il sommo della scala, al cui primo gradino starebbe il Buonarroto (palesamente eliminammo dalla comparazione i paesanti professionali) è tenuto da Giorgione, l'iperestesico del sentimento della natura. Proprio così. Colui che diede il palpito e il sangue alle carni delle belle femmine, e la melanconia della meditazione agli affilati volti dei suoi cavalieri, predilesse anche di cogliere i fremiti e le mutevoli facce del mondo di fuori. Esitiamo nel risolvere se sia stato meglio figuratore che paesista.

Gli scarsi documenti grafici a lui sopravvissuti autorizzano questo convincimento: che, come Michelangelo avea perseguito ogni gesto ed ogni posa degli organi antropologici di moto, così quegli porse amorosa attenzione ad ogni cangiamento della terra nutrice e dell'atmosfera spirabile. Nell'emoività estetica del giovane artefice tutti i toni della natura sembrano aver destato una feconda convibrazione: il tono misurato dei suoi aspetti quieti e graziosi; quello grave degli spettacoli maestosi; quello cupo e pauroso degli sconvolgimenti temporaleschi.

Dal paesaggio nitido e tranquillo di Castelfranco natia (*Madonna in trono*) che ha una soavità nostalgica, la memoria trascorrendo rievoca la solennità dei pini e delle quercie secolari, alla cui ombra si ministra la giustizia (*Giudizio di Salomone*, *Prova del fuoco di Mosè*, agli Uffizi); trascorre ai teneri germogli e al verde nuovo della primavera (*Apollo e Dafne*); alla matura pompa vegetale dell'estate (*Concerto campestre*); all'opacità argentea d'un mattino autunnale, che rischiarava la speculazione dei sapienti (*I tre Maghi*); alle nuvole colorate del crepuscolo (*Giudizio di Salomone* c. s.); ai fitti cumoli squarciati dal baleno (*Tempesta*).

Una così assidua vigilanza sulla mutabilità della terra e del cielo difficilmente potrebbe intendersi senza una concomitante passione dell'artista; non è un fatto di freddo conoscimento, come l'osservazione del botanico e dell'astronomo. L'esteta della bellezza muliebre, l'esteta della bellezza musicale, e ce lo ripeterà il paragrafo che segue, era anche un vibrante per il benigno, per il meraviglioso, per il terribile dell'Universo esteriore. Immobile a questa specie di trepidazione estetica, Giorgione sarebbe riuscito soltanto un figurista e un ritrattista magistrale, allo stesso modo che, appena tiepido di voluttà, non avrebbe fatto balzar dalla tela le immagini ardenti e conturbatrici delle sue donne.

Fra i due campioni estremi, Michelangelo da un lato e Giorgione dall'altro, corre la serie lunga degli artisti più o meno dotati di questa *affettività* georgica e meteorica — da non iscambiarsi, quest'ultima, col vago e discusso *senso* meteorico.

Prima di abbandonare il tema del sentimento della natura, si faccian presenti, insieme ai gradi di quantità, alcune sue specie qualitative. *Attico*, o pittorico propriamente detto, potrebbe

definirsi allorchè consiste, più che in un proprio moto dell'anima, in una gradita eccitazione multipla del senso, in un intonato accordo di disegno e di tinte, quasi da far scorgere nel paesaggio niente al di là di un motivo ornamentale.

Lirico invece, o poetico, è tal sentimento, se il fatto emotivo, moderato ma distinto, si aggiunga alla percezione sensoriale; quando la riproduzione delle vicende e delle sembianze naturali sia fatta in guisa da intravedervi la similitudine coll'umano destino; quando, per esempio, uno sfondo d'aurora o una fiorita primaverile, un gruppo d'alberi opposti alla luce radente del tramonto, o un fioccar di foglie autunnali, siano trattati così da associarvi spontaneamente la speranza d'una vita che sorge o la tristezza della gioventù che vien meno.

Aumentando l'intensità della scossa emozionale, si trapassa al sentimento *romantico*, materiato di ammirazione, di stupore, di sgomento per gli aspetti sublimi ed immani del mondo esterno, per il contrasto della picciolezza e della caducità dell'uomo coll'enormità e l'eternità delle cose e delle energie al di fuori di lui.

Talvolta un nucleo *mistico* è dentro l'affettività estetica della natura: la dolcezza o la melanconia nasce nel soggetto dalla oscura coscienza d'una fraternità francescana con ogni creatura, dall'adorazione riconoscente e dalla soggezione al Creatore.

Scientifica infine, o intellettuale, s'avrebbe a qualificare questa particolare sentimentalità, quando è tenue vibrazione emotiva che accompagna il pensiero d'un cervello, anelante a conoscere le cause, la genesi e le metamorfosi dei fenomeni esterni da raffigurare.

A una di queste cinque specie, o a qualche loro mescolanza, forse sarebbe possibile, chi vi si dedicasse, ricondurre sempre il sentimento della natura proprio agli artisti di scuole e tempi diversi. Attico appunto diremmo quello di Benozzo Gozzoli e di Domenico Ghirlandaio — per saggiar qualche nome — coi loro paesaggi chiari e quieti quasi una descrizione, messi lì senz'intendimento d'agitare menomamente lo spettatore, e dipinti colla medesima soddisfazione tranquilla che essi ispirano. Nell'*Adorazione dei Re Magi* del Ghirlandaio, com'è essenzialmente pittorico quel tortuoso corso di acque che lambe le coniche colline!

e come è impassibile all'evento tragico (Strage degli Innocenti) che si svolge sulle sue rive!

D'altra parte, nello scenario paesistico di Botticelli (*Primavera*) e degli Umbri, un leggero fremito emozionale è indivisibile dall'impressione ottica: esso ha una tonalità espansiva in conspetto del tripudio vegetale festeggiato da Sandro; e, per contro, ha un tono depresso di fronte alle piopperelle sottili e solinghe stampate dal Perugino e dal Pinturicchio sul mesto cielo del mattino o del vespro; ma ambedue sono faccie dello stesso sentimento lirico della natura, trasmissibile all'osservatore perchè, con molta probabilità, fu provato tal quale dall'indole dell'artefice.

Un esemplare squisito di quella terza specie (romantica) del sentimento della natura, in cui il leggero fremito emotivo si esagera a brivido, è impersonato da Salvator Rosa. Avemmo già l'opportunità di notare la relazione fra struttura sensoria (*Cap. II — Udito dei pittori*) dell'inquieto genio e gli ambienti naturali da lui preferiti, le rupi precipiti, i burroni fragorosi, i tronchi e i nuvoli percossi dalla tempesta. Aggiungiamo qui che questi volti agitati e fieri della natura gli erano graditi persuasori di emozione per quel suo general temperamento, foggiato a loro immagine, di animoso e di pugnace. Non però dimentichiamo che il medesimo romantico sentimento s'eleva alle volte su base affatto diversa, sull'antitesi fra la timida debolezza d'uno spirito e le imponenti energie del mondo. S'oda Leopardi dichiarare che uno « spettacol molle » (*Ultimo canto di Saffo*) non arrideva ai propri affetti disperati e avviliti.

Se le anime francescane di Paolo Uccello e del Beato Angelico si commossero nel contemplare e nel riprodurre con tanto scrupolo la « bella d'erbe famiglia e d'animali »; se cioè non erano soltanto diligenti illuminatori quando ornavano di rose di trifogli di cipressetti di palme le battaglie e le composizioni sacre, certo compenetrarono il proprio gaudio, per le gentilezze e le meraviglie naturali, colla gratitudine verso la bontà e l'onnipotenza divina; ebbero, in una parola, il sentimento mistico della natura. E al pari di essi, colla mente inchina davanti alla bellezza del mare del suolo e del cielo, può immaginarsi il devotissimo della Vergine di Loreto, Lorenzo Lotto, quando nei quadri marchigiani ci lascia i ricordi dell'orizzonte felice,

dell' Adriatico turchino (quadretto di *San Giacomo* a Recanati), delle campagne amene coronanti la sede della sua Madonna.

E di qual tempera il sentimento della natura in Leonardo da Vinci? Esitazione e prudenza avrebbero sempre da scorgere l'analizzatore consapevole, quando gli tocchi di rilevar qualche tratto, anche dei meno ascosi, di questa gigante ed ardua individualità. Forse non disertiamo la scorta, pronunciando il timido avviso che l'emozione estetica di Leonardo in faccia al mondo extraumano, appartenne a una specie, rarissima ad albergare negli artefici; fu prevalentemente scientifica o intellettuale. Quegli che riscattava dalla captività gli uccelli e li restituiva a libero volo; che, poco più che adolescente, s'era dilettrato a rappresentare incantevoli prati fioriti, rameggiare di fichi, di palmizi meravigliosi e onde di mare sotto il carro nettunio, non potea non sentirsi simpaticamente partecipe pur della vita universale, estrinseca al corpo e alla psiche dell'uomo. Ma era il medesimo che affannavasi a penetrare il segreto meccanico di quel volo; che scrutinava la proprietà delle erbe; che dettava le norme del paesaggio; che intendeva al governo della forza dell'acque; che « osservava il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole »; era in breve, lo spirito che intrecciava e sovrapponeva il pensiero e la ricerca alla vibrazione affettiva provocata dai fenomeni cosmici e terrestri.

Sentimento della natura *prevalentemente* scientifico, s'è detto; e a disegno; perchè chi rammenta (e quale occhio li scorderà?) il cielo e i monti azzurri sorridenti a Gesù per la trifora del *Cenacolo*, non concepirà mai un Leonardo povero di quell'altra specie di sentimento della natura (lirico) che prende nome dalla poesia.

Il sentimento musicale

Con sopportazione di alcuni storici (purissimi storici) dell'arte, è noto all'antropologo, come ad ogni testa mezzanamente coltivata, che la rappresentazione, ne' quadri e ne' marmi, di strumenti ed esecutori di musica, degli affetti mossi da lei, dei suoi santi, dei suoi eroi, è per lo più un risultato di provenienza

straniera alla psicologia dell'artefice. Si sa quanto spesso gli elementi musicali d'una pittura e d'una scoltura sieno in correlazione o coi riti gaudiosi della religione; o col fatto iconograficamente narrato; o coll'abituale trapasso di motivi dall'estetica uditiva all'estetica visuale; o con altre circostanze. Come, ad esempio, non tener calcolo che col seicento, cioè col fiorire orgoglioso dell'arte dei suoni, questi più che mai echeggiarono tanto nelle opere del disegno quanto della poesia? (1). Dalle rinomate nuove creazioni musicali più frequente ricorrea l'influenza sui maestri del colore; e così d'altra parte musicisti ed organisti in voga, quali un Gabrieli e un Lotti, confessavano d'aver attinto ispirazioni a celebrate tele. Ad onta di ciò ne appare inconfutabile che l'introduzione nel prodotto artistico, di simboli, di azioni o passioni della musica possa collegarsi più di una volta colla capacità sentimentale degli autori per questa branca sonora della bellezza.

Oltre spingendoci, oseremmo anche credere che talvolta riesca di sorprendere, sulla guida delle notazioni grafiche non discordanti colle biografiche, lo special timbro dell'emozione musicale connotato al singolo artista. Non deesi però attendere dal pennello o dallo scalpello quel minuto racconto che la penna d'uno scrittore sa tracciare delle fasi d'animo attraversate dal soggetto sotto lo stimolo canoro. Quando Dante tratteggia la figura del musicista Casella, non soltanto impariamo la molta sensibilità del poeta per l'arte che « solea quetar tutte sue voglie »; ma anche il modo di agire della musica sovra di lui, modo confermatoci in una auto-analisi del *Convito*, e caratterizzato da un vivo ricordevole godimento con simultanea inibizione di tutte le facoltà (« *Come a nessun toccasse altro la mente* » — « *Che la dolcezza ancor dentro mi suona* »). Quando invece il suo contemporaneo ed amico Giotto accoglie un episodio musicale negli affreschi — ci sovviene del *Festino di Erode* nella Cappella Peruzzi a Santa Croce — avventuroso è speculare sul grado e sul tipo della eccitabilità melodica del pittore.

(1) M. L. PATRIZI, *L'orientazione uditiva dell'arte e l'emozione estetica decadente* (nei NUOVI SAGGI D'ESTETICA E DI SCIENZA. Recanati, Simboli, 1916).

Ma non rispetto a tutti gli altri l'indagine e così scoraggiante.

Pel sentimento della musica ripetesi la singolarità che fu osservata per quello della natura: qualche caso di anestesia oppure di ridotta squisitezza. Si ripercorra la vasta produzione di Michelangelo, e brillerà l'assenza d'una qualità di immagini: non v'è allusione o gesto, nè di canto nè di danza — cosa di maggior risalto in un figuratore inesauribile di movimenti — nè di suono. Ah, sì! una nota acustica v'entra, ed è il tema obbligatorio delle sette trombe apocalittiche, che i tremendi gonfiagote fanno squillare nel *Giudizio*. Del resto, tutto un intermezzo di taciturnità che potrebbe anche equivalere a musica, se questa consistesse, a sentenza d'un paradossale superesteteta, nelle pause del silenzio e non nei suoni. Eppure qualche melodia dovea aver cantato nel cervello del maestro umbro che spiegò influsso certo sull'opera pittorica del Fiorentino (Veggasi *Il Paradiso* e *l'Educazione di Pane* di Luca Signorelli). Forse l'orecchio del grande visivo-motore, di Michelangelo, a cui suonarono gratissimi i metri delle poesie in volgare, pativa indifferenza o avversione per la vera musica. Nel che, fra i genii, non sarebbe stato il solo.

Altro pittore di fredda affettività musicale ci si presenta nell'opera Gio: Antonio Bazzi; nuda nell'insieme di impronte sonore. Verosimilmente queste erano delle più attutite anche nella vibrazione cerebrale dell'uomo. Se non paia interamente fortuita, notisi la coincidenza che il glorioso burlone, secondo un inventario storico, custodiva tra le pareti domestiche un'arca diluviana di animali, cavalli, cani, gatti, scimie, pavoni, barbagianni, allocco, spargiere, terzuolo, sei galline e diciotto pollastrine.... e non il becco d'un uccello musicale! Il Vasari però ci fa sapere che il « mattaccio » non avea ritegno di canticchiare sconcie strofe accompagnandosi da sè col liuto. Ad ogni modo l'emozione della musica non fu in lui così presente e voluminosa da riversarsi nella sua arte, come in cambio videsi che avveniva liberamente di altri suoi intensi affetti, estetici e non estetici.

Nominando ora alcuni artisti, dissimili spiritualmente dai due precitati, e capaci in varia misura e maniera di commuoversi per la musica, s'ha da retrocedere un passo verso una nozione

già toccata in queste pagine e svolta di proposito in altre (1): cioè che il piacere musicale assume figura differente a seconda del legame che stringe con le diverse formazioni psichiche; o con altri generi di sentimento, o con rappresentazioni cerebrali di moto, o col pensiero. Il tipo di emozione musicale descritto dall' Alighieri in sè medesimo, e risultante — accennavasi — d' un vago contento con sospensione d' ogni altra attività del cervello, è il più semplice, ma non forse il più solito. Sovente invece lo stimolo melodico provoca l' affluire di associazioni, suscita un affaccendamento non ordinario nella mente dell' uditore.

Associazione non rara ad annodarsi è quella tra le immagini canore e le emozioni — vili o sublimi, fisiologiche o psicologiche — dell' amore. Fu accertata in temperamenti tranquilli e normali, in nervosi trepidanti, in anime superiori; e in nessuna fra esse apparve meglio distinta che nel poeta d' Aspasia (2).

Nel campo della bellezza plastica Giorgione è un modello di quest' abbinamento tra passione musicale e passione amorosa. Consentono in ciò la leggenda della sua breve esistenza, trascorsa fra baci e canzoni, e il documento maggiore della sua arte..... almeno fino a quando la raffica sovvertitrice delle paternità pittoriche, minacciante ogni dì dalla plaga dei critici, non abbia avulso anche il *Concerto campestre* dal suo autore. E, poi che nel genio di Castelfranco il piacere d' amore sembra avesse piuttosto radici in terra che respiro nel cielo platonico, la vibratilità estetica di lui per i suoni ben si definisce *sentimento musicale-erotico*.

Tutt' altre vie associative l' incitamento musicale dovea seguire nel sistema nervoso d' un candido di pudicizia e di cristiana pietà, quale Guido Reni. In lui certo si realizzava la combinazione emotiva del sentimento melico col sentimento mistico; i suoni ritmici di questa bassa valle gli richiamavano per contiguità le armonie divine, così come i suoi angeli concertisti, a San Gregorio, toccano con l' ali le nuvole del Padre Eterno. Del *sentimento musicale-religioso*, comune a numerosi altri artisti, è il campione eletto, anche perchè, come a figlio

(1) M. L. PATRIZI, *Il dolore e il piacere della musica*, nei NUOVI SAGGI, op. cit., pag. 3-28.

(2) *Idem, idem*, pag. 20-21.

di musicista, è lecito attribuirgli una sensibilità meglio educata e sviluppata per l'arte dei suoni. Preeursore di Federico Chopin, si confortò di morire mentre in prossimità del suo letto svolgevansi dolci armonie. Se è storico (Malvasia) che, agonizzante, abbia esclamato di pensare a concerti del paradiso, le supreme parole di lui concorrerebbero a specificarne la personale emozione estetica.

Benchè una tal preeisa maniera di goder della musica sia obbiettivato nelle illustri tele della *Santa Cecilia* raffaellesea, del *San Francesco* caduto in soave langoure alle note della viola trattata dall' angelo (Guercino), dell'altro *San Francesco* (Murillo, Ace. San Ferdinando di Madrid) consolato nell'infermità da un virtuoso dell' orchestra celeste, pure, in difetto di altri indizî, ci asteniamo dall'inferirne con sicurezza, che esse sieno altrettante rivelazioni del sentimento musicale soggettivo dei tre pittori.

Si giudichi ineerto, ma non assolutamente teorico il ritrovamento, tra i geniali dell' arte, di un altro tipo di emotività aeustica, tipo ovvio anche in seno all' umanità dei mediocri e degli infimi. Vuolsi alludere all' esteta *musicale-motore*, nel cui cervello l' eccitante sonoro evoca, non immagini sensoriali, non le emozioni dominanti nell' individuo, ma rappresentazioni, disegni, abbozzi di movimenti. In così fatta disposizione psichica l' agente musicale tende più alle membra che alla mente ed al cuore; *muove* ma, sia detto senza gioco verbale, *non commuove*; la danza, la posa plastica, l' impeto od altro atto in prevalenza muscolare è il processo dinamico che immediatamente consegue all' impressione canora.

Ci si affacciano al ricordo i putti danzanti di Donatello al Museo Nazionale Fiorentino, tanto più slanciati dei loro popolari fratelli del pergamino di Prato; e gli angioli suonatori di Agostino di Duccio, agitati dalla voce dei loro strumenti, come da un vento, nelle gambe, nelle ali, nelle chiome, nei veli. Lì, musica e moto si allacciano come cerchi vicini di un' aurea catena; e non tintinnano altre anella, non c'è segno vibratorio di altri sentimenti od idee scosse contemporaneamente. Non dovrebbe esser materia di scomunica il supporre che il connubio avvenuto nell' opera esterna ebbe forse un esordio nell' intimo meccanismo cerebrale de' due seultori; ossia nell' ispirazione

consona alla qualità di associazioni psichiche che soleano prodursi in loro per effetto della musica.

Rappresentante dei pittori, tra Donatello e Agostino di Duccio, s'avrebbe a collocar Melozzo degli Ambrosi, per l'energia di moto impressa negli atti e nei panneggi di alcuni suoi angeli musicanti (Com'è presente l'impeto di quello che agita il crotalo!); ma anche qui la sua emozione appare non univoca; lampi di altri eventi psichici, dolcezza malinconica estasi mistica tremore d'umiltà, guizzano nei volti espressivi e nelle dita maestrevoli dei suonatori. È Melozzo un esteta *musicico-motore* men puro; non è men grande l'artista.

E ancora una specie d'emozione musicale, negli artefici del disegno, che ha il suo omologo in una qualità del loro sentimento della natura. È il sentimento *musicale-intellettivo*; il soggetto, tocco dagli stimoli estetici sonori, non ha fantasmagorie sensoriali, nè si commuove troppo; ancor meno si muove; invece ricerca, analizza, pensa. Sotto il pungolo del canto, o insegue con maggiore alacrità meditazioni sue proprie, oppure — attività mentale circoscritta e forse di minor levatura — scompone le ragioni stesse dell'arte musica, della sua tecnica, della sua influenza.

Domenico Zampieri, il pittore dalle emozioni incontenibili, è, per quella musicale, un intellettivo della maniera modesta. Bene fece il suo primo biografo a sottoporgli nell'incisione di frontespizio il duplice omaggio della tavolozza e del quaderno delle note. In Domenichino, studioso di accordi, modificatore di strumenti (Malvasia), la musica è idea piuttosto che sentimento, tanto « idea », che alle volte sta per diventar « coatta », come quando nel *Martirio di Sant' Agnese* egli mostra che alla scena raccapricciante della pugnazione e ad altri orrori possa armonizzarsi (Burekhardt) un'orchestra in piena regola — ingombrante quasi metà del quadro — con flauto, violino, organo, arpa e contrabbasso. Sfoggia dottrina di musicologo nella notazione dei motivi per la sua *Santa Cecilia* (Louvre) e nell'obbligare la povera martire a suonare quell'enorme viola da gamba a sette corde, disegnata e verniciata con impeccabilità da liutaro. Dipingendo i trombettieri a cavallo nel corteo dell'imperatore Ottone (affreschi di Grottaferrata) seppe, dice il Bellori, « espri-
« mere li gradi della musica; poichè il più giovane di loro dà

« il fiato al lituo che è una ritorta tuba ed enfiando gli occhi
 « e le gote fa sentire il suono più veemente, ed acuto, l'altro
 « sollevando una lunga tuba ritira la testa indietro, e manda
 « più rimesso il fiato, il terzo abbassando alquanto il collo e la
 « tromba, aggrava lo spirito e il suono, e si accordano insieme
 « all' acuto, al semituono ed al grave della cadenza... ».

Anche a proposito di questo timbro del sentimento musicale, ci incontriamo in Leonardo e, come sempre, sovrastante ai migliori dell' arte sua. L' « Unico » ebbe fibre sensitive per ognuna delle sfumature infinite nell' iride della bellezza. Fu, dunque, oltre tutto, un esteta musicale-intellettivo? La musica non poteva eccezionalmente venir risparmiata dall' ansia cogitativa di lui e dal suo cimento; nè la musica, dal canto proprio, non poteva non trasmettere vibrazioni al pensiero assiduamente operante.

A quella primissima gara di « maestri cantori », svoltasi nel 1493 alla corte di Lodovico Sforza e dove Leonardo riportò la palma « su tutti i musici concorsi », ben egli diede prova della propria scienza nei suoni, trattando la nuova bizzarra forma di lira, da lui congegnata in forma di teschio equino « acciò che l' armonia fosse con maggior tuba, e sonora di voce ». Ma, per la musica, oltre che un sapiente e un riflessivo, dovette essere un appassionato. Era pensiero di dotto il far suonare e cantare davanti a Madonna Lisa, nell' intento di levar dal volto « quel melanconico che suol dare la pittura ai ritratti ». Chissà però quale germoglio di immagini, di emozioni, di idee avrà fiorito, per alimento di quelle stesse musiche, nel multanime spirito del pittore innamorato, che più tardi, ricordando la Gioconda, annotava: « Tutti li sensi la vorrebbero possedere...! ».

Coll' emotività estetica abbian percorsa intera la serie cromatica dei sentimenti fondamentali, *la tavolozza di dentro*, dove intingerà inavvertitamente il pennello dell' artefice, e che gli fornirà luci ed ombre, aspetti definiti e colori indelebili, non meno di quel che facciano le mestiche disposte in cerchio attorno al pollice, o gli ingredienti esogeni di scuola e di tempo, vantati come mici dalla critica storica.

Confidammo che questa suddivisione del lato affettivo in pittori e scultori fosse un espediente efficace a rompere la nebulosità, onde sempre s'oscurò il fattore sentimentale nelle arti figurative; indeterminatezza che si scioglieva solo in frasi d'ammirazione o di antipatia, senza possibilità di discernere gli elementi del suo complesso, la sua derivazione dalle profondità organiche, la sua parte di spinta e di direttiva nel lavoro combinato di tutti gli altri fattori psichici.

Pur facendo nient'altro che analisi psicologica, non presummo di convincere gli spirituali della critica artistica.

Il puro Esteta, mondo e disdegnoso di scienza, è sur un'altura a contemplare l'arcobaleno e ad esclamare. Non lo si importuni con la varia refrangibilità dei raggi solari, nozione nemica della poesia. Veramente quell'eletto, nelle sue interiezioni di meraviglia, non ha progredito gran che sull'antenato primevo, che subito dopo il diluvio gioì della bandiera dell'arcobaleno, e neppure sul pio colono, che oggi la sta ad ammirare in silenzio dalla soglia dell'uscio. Il vantaggio comincerebbe appena colui volesse apprendere che le sette tinte rispondono ad altrettante velocità vibratorie dell'ètere, e consentisse venir da ciò esaltata, diminuita non già la bellezza.

Ma l'Esteta puro è lontano dal pensar così; anzi è persuaso, sol perchè sfoggia dovizie verbali, che nessun altri abbia egual pienezza di sensazione; e che le sue esclamazioni meritino di circular fra le genti a svecchiarne ed elevarne la coltura.

Gli si farà notte prima di intendere che egli dovrebbe tenersi pago di godere il bello, non gloriarsi di comprenderlo e di insegnarlo.

LIBRO SECONDO

La psico-fisiologia e l'opera
di Michelangelo da Caravaggio.

CAPITOLO I.

La biografia storico-aneddotica od esterna del Caravaggio

1.

La “ Vita „ scritta dal Bellori

“ Dicesi, che Demetrio antico Statuario fù tanto studioso
“ della rassomiglianza, che diletto si più dell’ imitazione, che
“ della bellezza delle cose ; lo stesso abbiamo veduto in Michele
“ l’angelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro, che il
“ modello, e senza elezione delle migliori forme naturali quello,
“ che a dire è stupendo, pare che senz’ arte emulasse l’ arte.
“ Duplicò egli con la sua nascita la fama di Caravaggio nobile
“ castello di Lombardia, patria insieme di Polidoro celebre
“ Pittore ; l’ uno, e l’ altro di loro si esercitò da giovane nell’ arte
“ di murare, e portò lo schifo della calce nelle fabbriche ; poichè
“ impiegandosi Michele in Milano col padre, che era Muratore,
“ s’ incontrò a far le colle ad alcuni Pittori, che dipingevano
“ a fresco, e tirato dalla voglia di usare i colori accompagnossi
“ con loro, applicandosi tutto alla Pittura. Si avanzò per quattro,
“ ò cinque anni facendo ritratti, e dopo essendo egli d’ ingegno
“ torbido, e contenzioso per alcune discordie, fuggitosene da
“ Milano, giunse in Venezia, ove si compiacque tanto del colorito
“ di Giorgione, che se lo propose per isorta nell’ imitazione. Per
“ questo veggonsi l’ opere sue prime dolci, schiette, e senza
“ quelle ombre, ch’ egli usò poi ; e come di tutti li Pittori Vene-
“ ziani eccellenti nel colorito, fù Giorgione il più puro, e l’ più
“ semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali,
“ nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento

“ a riguardare la natura. Condottosi a Roma vi dimorò senza
“ recapito, e senza provvedimento, riuscendogli troppo dispen-
“ dioso il modello, senza il quale non sapeva dipingere, nè
“ guadagnando tanto, che potesse avanzarsi le spese, sicche
“ Michele dalla necessità costretto andò a servire il Cavalier
“ Giuseppe d’ Arpino, da cui fù applicato a dipinger fiori e
“ frutti sì bene contrafatti, che da lui vennero a frequentarsi
“ a quella maggior vaghezza, che tanto oggi diletta. Dipinse una
“ caraffa di fiori con le trasparenze dell’ acqua, e del vetro, e
“ co’ i riflessi delle fenestre d’ una camera sparsi li fiori di
“ freschissime rugiade, ed altri quadri eccellentemente fece di
“ simile imitazione. Mà esercitandosi egli di mala voglia in
“ queste cose, e sentendo gran rammarico di vedersi tolto alle
“ figure, incontrò l’ occasione di Prospero Pittore di grottesche,
“ ed uscì di casa di Giuseppe per contrastargli la gloria del
“ pennello. Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio
“ genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentis-
“ simi marmi degli Antichi, e le pitture tanto celebri di Rafaele,
“ si propose la sola natura per oggetto del suo pennello.
“ Laonde essendogli mostrate le statue più famose di Fidia, e
“ di Glicone, acciocche vi accomodasse lo studio, non diede
“ altra risposta, se non che distese la mano verso una multi-
“ tudine di uomini accennando, che la natura l’ aveva a suffi-
“ cienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue
“ parole, chiamò una Zingana, che passava a caso per istrada,
“ e condottola all’ Albergo, la ritrasse in atto di predire l’ av-
“ venture, come sogliono queste Donne di razza Egiziana:
“ Fecevi un giovine, il quale posa la mano col guanto sù la
“ Spada, e porge l’ altra scoperta à costei, che la tiene, e la
“ riguarda; ed in queste due mezze figure tradusse Michele sì
“ puramente il vero, che venne à confermare i suoi detti.
“ Quasi un simil fatto si legge in Eupompo antico Pittore; se
“ bene ora non è tempo di considerare insino à quanto sia
“ lodevole tale insegnamento. E perche egli aspirava all’ unica
“ lode del colore, sicche paresse vera l’ incarnazione, la pelle,
“ e ’l sangue, la superficie naturale, à questo solo volgeva
“ intento l’ occhio, e l’ industria, lasciando da parte gli altri
“ pensieri dell’ arte. Onde nel trovare, e disporre le figure,
“ quando incontravasi à vederne per la Città alcuna, che gli

“ fosse piaciuta, egli si fermava à quella invenzione di natura,
“ senza altrimenti esercitare l'ingegno. Dipinse una fanciulla
“ à sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di
“ asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi



(dalle *Vite* di Giov. P. Bellori - 1672)

“ in terra un vasello d'unguenti con monili, e gemme, la finse
“ per Madalena. Posa alquanto da un lato la faccia, e s'imprì-
“ me la guancia, il collo, e 'l petto in una tinta pura facile, e
“ vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura con le

“ braccia in camicia, e la vesta gialla ritirata alle ginocchia
“ dalla sottana bianca di damasco fiorato. Questa figura abbiamo
“ descritta particolarmente per indicare li suoi modi naturali,
“ e l’imitazione in poche tinte fino alla verità del colore.
“ Dipinse in un maggior quadro la Madonna, che si riposa
“ dalla fuga in Egitto: Evvi un Angelo in piedi, che suona il
“ Violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle
“ note, e l’Angelo è bellissimo; poichè volgendo la testa dol-
“ cemente in profilo, v’è discoprendo le spalle alate, e ’l resto
“ dell’ignudo interrotto da un pannolino. Dall’altro lato siede
“ la Madonna, e piegando il capo, sembra dormire col Bambino
“ in seno. Veggonsi questi quadri nel Palazzo del Principe Pam-
“ philio, ed un altro degno dell’istessa lode nelle camere del
“ Cardinale Antonio Barberini disposto in trè mezze figure ad
“ un giuoco di carte. Finsevi un giovinetto semplice con le
“ carte in mano, ed è una testa ben ritratta dal vivo in abito
“ scuro, e di rincontro à lui si volge in profilo un giovane frau-
“ dolente, appoggiato con una mano sù la tavola del giuoco, e
“ con l’altra dietro si cava una carta falsa dalla cinta, mentre
“ il terzo vicino al giovinetto guarda li punti delle carte, e con
“ trè dita della mano li palesa al compagno, il quale nel pie-
“ garsi sù ’l tavolino, espone la spalla al lume in giubbone
“ giallo listato di fascie nere, nè finto è il colore nell’imitazione.
“ Sono questi li primi tratti del pennello di Michele in quella
“ schietta maniera di Giorgione con oscuri temperati; e Prospero,
“ acclamando il nuovo stile di Michele accresceva la stima delle
“ sue opere con util proprio frà le prime persone della Corte.
“ Il giuoco fù comprato dal Cardinal del Monte, che per dilet-
“ tarsi molto della pittura ridusse in buono stato Michele, e lo
“ sollevò dandogli luogo onorato in casa frà suoi gentil uomini.
“ Dipinse per questo Signore una musica di giovini ritratti dal
“ naturale in mezze figure, una Donna in camicia, che suona il
“ Liuto con le note avanti, e Santa Caterina ginocchione appog-
“ giata alla rota; i due ultimi sono ancora nelle medesime
“ camere, mà riescono d’un colorito più tinto, cominciando già
“ Michele ad ingagliardire gli oscuri.

“ Dipinse San Giovanni del Deserto, che è un giovinetto
“ ignudo à sedere, il quale sporgendo la testa avanti, abbraccia
“ un Agnello; e questo si vede nel Palazzo del Signor Cardinal

“ Pio. Mà il Caravaggio, che così egli già veniva da tutti col
“ nome della patria chiamato, facevasi ogni giorno più noto per
“ lo colorito, eh'egli andava introducendo, non come prima
“ dolce, e con poche tinte, mà tutto risentito di oscuri gagliardi
“ servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò
“ egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai
“ uscire all'aperto del Sole alcuna delle sue figure, mà trovò
“ una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera
“ rinchiusa, pigliando un lume alto, che seendeva à piombo
“ sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente
“ in ombra à fine di recar forza con vehemenza di chiaro e di
“ oscuro. Tanto che li Pittori all'ora erano in Roma presi dalla
“ novità, e particolarmente li giovini coneorrevano à lui, e
“ celebravano lui solo come unico imitatore della natura, e
“ come miraeoli mirando l'opere sue lo seguitavano à gara,
“ spogliando modelli, ed alzando lumi; e senza più attendere à
“ studio, ed insegnamenti, ciascuno trovava facilmente in piazza,
“ e per via il Maestro, e gli esempi nel copiare il naturale. La
“ qual facilita tirando gli altri, solo i veechi Pittori assuefatti
“ alla pratica rimanevano sbigottiti per questo novello studio
“ di natura; nè cessavano di sgridare il Caravaggio, e la sua
“ maniera, divulgando ch'egli non sapeva uscir fuori dalle can-
“ tine, e che povero d'invenzione, e di disegno senza decoro, e
“ senz'arte coloriva tutte le sue figure ad un lume, e sopra un
“ piano senza degradarle: Le quali accuse però non rallentavano
“ il volo alla sua fama. Aveva il Caravaggio fatto il ritratto
“ del Cavalier Marino, con premio di gloria trà gli uomini di
“ lettere, venendo nell'Aeademie cantato il nome del Poeta, e
“ del Pittore; sì come dal Marino stesso fù celebrata partico-
“ larmente la testa di Medusa di sua mano che il Cardinale del
“ Monte donò al Gran Duca di Toscana. Tantoche il Marino per
“ una grandissima benevolenza, e compiacimento dell'operare
“ del Caravaggio, l'introdusse seco in casa di Monsignor Mel-
“ chiorre Creseentj Chierico di Camera: colori Michele il ritratto
“ di questo dottissimo Prelato, e l'altro del Signor Virgilio
“ Crescentj, il quale, restato erede del Cardinale Contarelli, lo
“ elesse à concorrenza di Giuseppino alle pitture della Cappella
“ in San Luigi de' Francesi. Così il Marino, che era amico di
“ questi due Pittori, consigliò, che à Giuseppe praticissimo del

“ fresco si distribuissero le figure di sopra nel muro, ed à Michele
“ li quadri ad olio. Qui avvenne cosa, che pose in grandissimo
“ disturbo, e quasi fece disperare il Caravaggio in riguardo alla
“ sua riputazione; poiche avendo egli terminato il quadro di
“ mezzo di San Matteo, e postolo sù l'Altare, fù tolto via da i
“ Preti con dire, che quella figura non aveva decoro, nè aspetto
“ di Santo, stando a sedere con le gambe incavalcate, e co'
“ piedi rozamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio
“ per tale affronto nella prima opera da esso pubblicata in
“ Chiesa, quando il Marchese Vincenzo Giustiniani si mosse a
“ favorirlo, e liberollo da questa pena; poichè interposti con
“ quei Sacerdoti si prese per sè il quadro, e glie ne fece fare
“ un altro diverso, che è quello si vede ora sù l'altare; e
“ per onorare maggiormente il primo portatolo a casa, lo ac-
“ compagnò poi con gli altri tre Vangelisti di mano di Guido,
“ di Domenichino, e dell'Albano, trè li più celebri Pittori, che
“ in quel tempo avessero fama. Usò il Caravaggio ogni sforzo
“ per riuscire in questo secondo quadro: e nell'accomodare al
“ naturale la figura del Santo, che scrive il Vangelo, egli la
“ dispose con un ginocchio piegato sopra lo scabello, e con le
“ mani al tavolino, intingendo la penna nel calamajo sopra il
“ libro. In quest'atto volge la faccia dal lato sinistro verso
“ l'Angelo, il quale sospeso sù l'ali in aria gli parla, e gli accen-
“ na, toccando con la destra l'indice della mano sinistra. Sembra
“ l'Angelo lontano da color finto, e stà sospeso sù l'ali verso
“ il Santo, ignude le braccia, e 'l petto con lo svolazzo d'un
“ velo bianco, che lo cinge nella oscurità del campo. Dal
“ lato destro l'altare vi è Cristo, che chiama San Matteo
“ all'Apostolato ritrattevi alcune teste al naturale, trà le quali
“ il Santo lasciando di contar le monete con una mano al petto,
“ si volge al Signore; ed appresso un vecchio si pone gli oc-
“ chiali al naso, riguardando un giovine che tira a sè quelle
“ monete assiso nell'angolo della tavola. Dall'altro lato vi è il
“ martirio del Santo istesso in abito sacerdotale disteso sopra
“ una banca; e 'l manigoldo incontro brandisce la spada per
“ ferirlo, figura ignuda, ed altre si ritirano con orrore. Il com-
“ ponimento, e li moti però non sono sufficienti all'istoria;
“ ancorche egli la rifacesse due volte; e l'oscurità della cappella,
“ e del colore tolgono questi due quadri alla vista. Seguìtò a

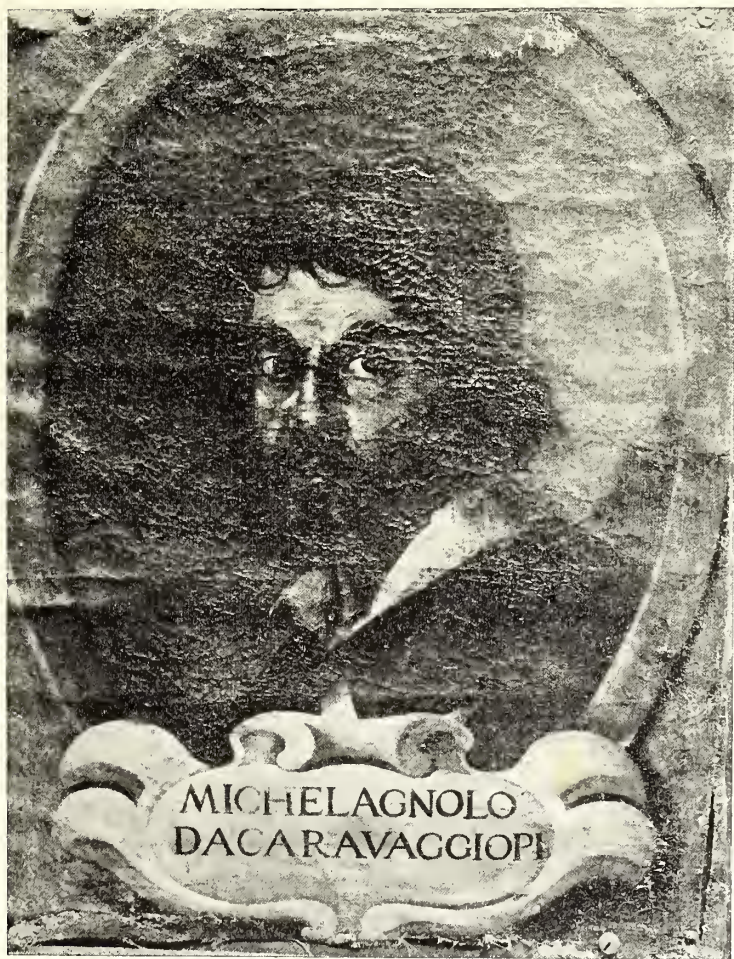
“ dipingere nella Chiesa di Santo Agostino l’altro quadro della
“ Cappella de’ Signori Cavalletti, la Madonna in piedi col fanciul-
“ lo frà le braccia in atto di benedire: s’inginocchiano avanti
“ due Pellegrini con le mani giunte; e ’l primo di loro è un
“ povero scalzo li piedi, e le gambe con la mozzetta di cuojo,
“ e ’l bordone appoggiato alla spalla, ed è accompagnato da una
“ vecchia con la cuffia in capo.

“ Ben trà le migliori opere, che uscissero dal pennello di
“ Michele si tiene meritamente in stima la Deposizione di Cristo
“ nella Chiesa Nuova de’ Padri dell’Oratorio, situate le figure
“ sopra una pietra nell’apertura del sepolcro. Vedesi in mezzo
“ il sacro corpo, lo regge Nicodemo da piedi abbracciandolo
“ sotto le ginocchia, e nell’abbassarsi le coscie, escono in fuori
“ le gambe. Di là San Giovanni sottopone un braccio alla spalla
“ del Redentore, e resta supina la faccia, e ’l petto pallido a
“ morte, pendendo il braccio col lenzuolo; e tutto l’ignudo è
“ ritratto con forza della più esatta imitazione. Dietro Nicodemo
“ si veggono alquanto le Marie dolenti, l’una con le braccia
“ sollevate, l’altra col velo agli occhi, e la terza riguarda il
“ Signore. Nella Chiesa della Madonna del Popolo entro la
“ Cappella dell’Assunta dipinta da Annibale Carracci sono di
“ mano del Caravaggio li due quadri laterali, la Crocifissione
“ di San Pietro, e la Conversione di San Paolo, la quale istoria
“ è affatto senza azione. Seguitava egli nel favore del Marchese
“ Vincenzo Giustiniani, che l’impiegò in alcuni quadri; l’Inco-
“ ronazione di spine, e San Tomaso, che pone il dito nella piaga
“ del costato del Signore, il quale gli accosta la mano e si svela
“ il petto da un lenzuolo, discostandolo dalla poppa. Appresso
“ le quali mezze figure colorì un Amore vincitore, che con la
“ destra solleva lo strale, ed a’ suoi piedi giacciono in terra
“ armi, libri, ed altri stromenti per trofeo. Concorsero al diletto
“ del suo pennello altri Signori Romani, e trà questi il Marchese
“ Asdrubale Mattei gli fece dipingere la presa di Christo all’orto
“ parimente in mezze figure. Tiene Giuda la mano alla spalla
“ del Maestro dopo il bacio; intanto un Soldato tutto armato
“ stende il braccio, e la mano di ferro al petto del Signore, il
“ quale si arresta paziente, ed umile con le mani incrociate
“ avanti, fuggendo dietro San Giovanni con le braccia aperte.
“ Imitò l’armatura rugginosa di quel soldato coperto il capo, e

“ ’l volto dall’elmo, uscendo alquanto fuori il profilo, e dietro
“ s’inalza una lanterna, seguitando due altre teste d’armati.
“ Alli Signori Massimi colori un *Ecce Homo*, che fù portato in
“ Ispagna, ed al Marchese Patrizj la Cena in Emaus, nella quale
“ vi è Cristo in mezzo, che benedice il pane, ed uno degl’Apo-
“ stoli a sedere nel riconoscerlo apre le braccia, e l’altro ferma
“ le mani sù la mensa, e lo riguarda con maraviglia: evvi dietro
“ l’Oste con la cuffia in capo, ed una vecchia, che porta le
“ vivande. Un’altra di queste invenzioni dipinse per lo Cardinale
“ Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta, e
“ l’una, e l’altra alla lode dell’imitazione del colore naturale;
“ se bene mancano nella parte del decoro degenerando spesso
“ Michele nelle forme umili, e vulgari. Per lo medesimo Cardina-
“ le dipinse San Girolamo, che scrivendo attentamente distende
“ la mano, e la penna al calamajo, e l’altra mezza figura di
“ Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia, che è
“ il suo proprio ritratto impugnando la spada, lo figurò da un
“ Giovine discoperto con una spalla fuori della camicia colorito
“ con fondi, ed ombre fierissime, delle quali solea valersi per
“ dar forza alle sue figure, e componimenti. Si compiacque il
“ Cardinale di queste, e di altre opere, che gli fece il Caravaggio,
“ e l’introdusse avanti il Pontefice Paolo V. il quale da lui fù
“ ritratto a sedere, e da quel Signore ne fù ben remunerato. Al
“ Cardinale Maffeo Barberini, che fù poi Urbano VIII. Sommo
“ Pontefice, oltre il ritratto fece il sacrificio di Abramo, il quale
“ tienè il ferro presso la gola del figliuolo, che grida, e cade.

“ Non però il Caravaggio con le occupazioni della pittura
“ rimetteva punto le sue inquiete inclinazioni; e dopo ch’egli
“ aveva dipinto alcune ore del giorno, compariva per la Città
“ con la spada al fianco, e faceva professione d’armi mostrando
“ di attendere ad ogn’altra cosa fuori, che alla pittura. Venuto
“ però a rissa nel giuoco di palla a corda con un giovine suo
“ amico, battutisi con le racchette, e prese l’armi uccise il
“ giovine, restando anch’egli ferito. Fuggitosene di Roma senza
“ denari, e perseguitato ricoverò in Zagarolo nella benevolenza
“ del Duca D. Marzio Colonna, dove colori il quadro di Cristo
“ in Emaus frà li due Apostoli, ed un’altra mezza figura di
“ Madalena. Prese dopo il cammino per Napoli, nella qual città
“ trovò subito impiego, essendovi già conosciuta la maniera, e

“ Il suo nome. Per la Chiesa di S. Domenico Maggiore gli fù
 “ data a fare nella cappella de' Signori di Franco la flagella-
 “ zione di Cristo alla colonna, ed in Santa Anna de' Lombardi



(dalla tela dell' Acc. di S. Luca - Roma)

“ la Risurrezione. Si tiene in Napoli frà suoi quadri migliori la
 “ Negazione di San Pietro nella Sagrestia di San Martino figu-
 “ ratovi l' Ancella, che addita Pietro, il quale volgesi con le
 “ mani aperte in atto di negar Cristo; ed è colorito a lume

“ notturno con altre figure, che si scaldano al fuoco. Nella medesima Città per la Chiesa della Misericordia dipinse le sette Opere in un quadro lungo circa dieci palmi; vedesi la testa di un vecchio, che sporge fuori dalla ferrata della prigione suggerendo il latte di una Donna, che a lui si piega con la mammella ignuda. Frà l'altre figure vi appariscono li piedi, e le gambe di un morto portato alla sepoltura; e dal lume della torcia di uno, che sostiene il cadavero, si spargono i raggi sopra il Sacerdote con la cotta bianca, e s'illumina il colore dando spirito al componimento. Era il Caravaggio desideroso di ricevere la Croce di Malta solita darsi per grazia ad uomini riguardevoli per merito, e per virtù, fece però risoluzione di trasferirsi in quell'Isola, dove giunto fù introdotto avanti il Gran Maestro Vignacourt Signore Francese. Lo ritrasse in piedi armato, ed a sedere disarmato nell'abito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'Armeria di Malta. Laonde questo Signore gli donò in premio la Croce; e per la Chiesa di San Giovanni gli fece dipingere la Decollazione del Santo caduto a terra; mentre il Carnefice, quasi non abbia colpito alla prima con la spada, prende il coltello dal fianco afferrandolo ne' capelli per distaccargli la testa dal busto. Riguarda intenta Herodiade, ed una vecchia seco inorridisce allo spettacolo, mentre il Guardiano della prigione in abito turco addita l'atroce scempio. In quest'opera il Caravaggio usò ogni potere del suo pennello, avendovi lavorato con tanta ferezza, che lasciò in mezze tinte l'imprimitura della tela: Sichè, oltre l'onore della Croce, il Gran Maestro gli pose al collo una ricca collana d'oro e gli fece dono di due schiavi con altre dimostrazioni della stima, e compiacimento dell'operar suo. Per la Chiesa medesima di San Giovanni entro la Cappella della nazione italiana dipinse due mezze figure sopra due porte, la Madalena, e San Girolamo, che scrive; e fece un altro San Girolamo con un teschio nella meditazione della morte, il quale tuttavia resta nel palazzo. Il Caravaggio riputavasi felicissimo con l'onore della Croce, e nelle lodi della pittura, vivendo in Malta con decoro della sua persona, ed abbondante di ogui bene. Ma in un subito il suo torbido ingegno lo fece cadere da quel prospero stato, e dalla benevolenza del Gran Maestro; poicchè, venuto egli

“ importunamente a contesa con un Cavaliere nobilissimo, fù
“ ristretto in carcere e ridotto a mal termine di strapazzo, e di
“ timore. Onde per liberarsi si espone a gravissimo pericolo ed
“ iscavalcata di notte la prigione fuggì sconosciuto in Sicilia,
“ così presto che non poté essere raggiunto. Pervenuto in Siracusa fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che stà fuori alla Marina: dipinse la Santa morta col Vescovo, che la benedice; e vi sono due, che scavano la terra con la pala per sepolirla. Passando egli dopo a Messina colori a Cappuccini il quadro della Natività figuratavi la Vergine col Bambino fuori la capanna rotta, e disfatta d'assi e di travi, e vi è San Giuseppe appoggiato al bastone con alcuni pastori in adorazione. Per li medesimi Padri dipinse San Girolamo, che stà scrivendo sopra il libro, nella Chiesa de' Ministri degl' infermi; nella Cappella de' Signori Lazzari, la Risurrezione di Lazzaro, il quale sostentato fuori dal sepolcro, apre le braccia alla voce di Cristo, che lo chiama e stende verso di lui la mano. Piange Marta, e si maraviglia Madalena, e vi è uno, che si pone la mano al naso per ripararsi dal fetore del Cadavero. Il quadro è grande e le figure hanno il campo d'una grotta col maggior lume sopra l'ignudo di Lazzaro, e di quelli che lo reggono, ed è sommamente in istima per la forza dell'imitazione.

“ Mà la disgrazia di Michele non l'abbandonava, e 'l timore lo scacciava di luogo in luogo; tantocchè scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'Oratorio della compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività; la Vergine, che contempla il nato Bambino con San Francesco, e San Lorenzo; e vi è San Giuseppe à sedere, ed un Angelo in aria diffondendosi nella notte i lumi frà l'ombre. Dopo quest'opera non si assicurando di fermarsi più lungamente in Sicilia, uscì fuori dell'Isola, e navigò di nuovo à Napoli, dove egli pensava trattenersi, fin tanto che avesse ricevuto la nuova della grazia della sua remissione per poter tornare à Roma; e cercando insieme di placare il Gran Maestro, gli mandò in dono una mezza figura di Erodiade con la testa di S. Giovanni nel bacino. Non gli giovarono queste sue diligenze; perchè fermatosi egli un giorno sù la porta dell'osteria del Ciriglió, preso in mezzo da alcuni con l'armi, fù da essi maltrattato,

“ e ferito nel viso. Ond’egli quanto prima gli fù possibile, montato su una Feluca, pieno di acerbissimo dolore s’avviò à Roma, avendo già con l’intercessione del Cardinale Gonzaga ottenuto dal Papa la sua liberazione. Pervenuto alla spiaggia, la guardia Spagnola, che attendeva un altro Cavaliere, l’arrestò in cambio, e lo ritenne prigioniero. E se bene fù egli tosto rilasciato in libertà, non però rivedde più la sua feluca, che con le robbe lo conduceva. Onde agitato miseramente da affanno, e da cordoglio, scorrendo il lido al più caldo del Sole estivo, giunto à Porto Ercole, si abbandonò, e sorpreso da febre maligna, morì in pochi giorni, circa gli anni quaranta di sua vita, nel 1609, anno funesto per la pittura, avendoci tolto insieme Annibale Carracci, e Federico Zuccheri. Così il Caravaggio si ridusse à chiuder la vita, e l’ossa in una spiaggia deserta, ed all’ora, che in Roma attendevasi il suo ritorno, giunse la novella inaspettata della sua morte, che dispiaque universalmente; e ’l Cavalier Marino suo amicissimo se ne dolse, ed adornò il mortorio con li seguenti versi:

“ Fecer crudel congiura
 “ Michele à danni tuoi Morte, e Natura;
 “ Questa restar temea
 “ Da la tua mano in ogni imagin vinta,
 “ Ch’era da te creata, e non dipinta;
 “ Quella di sdegno ardea,
 “ Perche con larga usura,
 “ Quante la falce sua genti struggea,
 “ Tante il pennello tuo ne rifacea.

“ Giòvò senza dubbio il Caravaggio alla pittura venuto in tempo, che non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica, e di maniera, e sodisfacevasi più al senso della vaghezza, che della verità. Laonde costui togliendo ogni belletto, e vanità al colore, rinvigori le tinte, e restituì ad esse il sangue, e l’incarnazione, ricordando a’ Pittori l’imitazione. Non si trova però, che egli usasse cinabri, nè azzurri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati li ammorzava dicendo, ch’erano il veleno delle tinte; non dirò dell’aria turchina, e chiara, che egli non colori mai nell’istorie, anzi usò sempre il campo, e ’l fondo nero; e ’l nero nelle

“ carni, restringendo in poche parti la forza del lume. Profes-
“ savasi egli inoltre tanto ubbediente al modello, che non si
“ faceva propria nè meno una pennellata, la quale diceva non
“ essere sua, ma dalla natura, e sdegnando ogni altro precetto
“ riputava sommo artificio il non essere obbligato all'arte. Con
“ la quale novità ebbe tanto applauso, che a seguirlo sforzò
“ alcuni ingegni più elevati, e nutriti nelle migliori scuole, come
“ fece Guido Reni, che all'ora si piegò alquanto alla maniera di
“ esso, e si mostrò naturalista, riconoscendosi nella Crocifissione
“ di San Pietro alle trè fontane, e così dopo Gio: Francesco da
“ Cento. Per le quali lodi di Caravaggio non apprezzava altri,
“ che se stesso chiamandosi egli fido, unico imitatore della
“ natura, contuttociò molte, e le migliori parti gli mancavano,
“ perche non erano in lui, nè invenzione, nè decoro, nè disegno,
“ nè scienza alcuna della pittura, mentre tolto dagli occhi suoi
“ il modello, restavano vacui la mano, e l'ingegno. Molti non
“ dimeno invaghiti della sua maniera l'abbracciavano volentieri,
“ poiche senz'altro studio, e fatica si facilitavano la via al co-
“ piare in naturale, seguitando li corpi vulgari, e senza bellezza.
“ Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno
“ si prese licenza, e ne seguì il dispregio delle cose belle, tolta
“ ogni autorità all'antico, ed a Rafaelle, dove per la comodità
“ de' modelli, e di condurre una testa dal naturale, lasciando
“ costoro l'uso dell'istorie, che sono proprie de' Pittori, si die-
“ dero alle mezze figure, che avanti erano poco in uso.

“ All'ora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le
“ sozzure e, le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamen-
“ te, se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più
“ rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, mà sboccato, e
“ rotto. Sono gli abiti loro calze, brache, e berrettoni, e così
“ nell'imitare li corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le
“ rughe, e i difetti della pelle, e dintorno formano le dita nodose,
“ le membra alterate da morbi. Per li quali modi il Caravaggio
“ incontrò dispiaceri, essendogli tolti li quadri da gli altari,
“ come in San Luigi abbiamo raccontato. La medesima sorte
“ ebbe il Transito della Madonna nella Chiesa della Scala, ri-
“ mosso per avervi troppo imitato una Donna morta gonfia.
“ L'altro quadro di Sant'Anna fù tolto ancora da uno de' minori
“ altari della Basilica Vaticana, ritratti in esso vilmente la

“ Vergine con Giesù fanciullo ignudo, come si vede nella Villa
“ Borghese. In Sant’ Agostino si offeriseono le sozzure de’ piedi
“ del Pellegrino; ed in Napoli frà le sette opere della Miseri-
“ cordia, vi è uno, che alzando il fiasco beve con la bocca
“ aperta lasciandovi cadere seonciamente il vino. Nella Cena
“ in Emaus oltre le forme rustiche delli due Apostoli, e del
“ Signore figurato giovine senza barba, vi assiste l’ Oste con
“ la cuffia in capo, e nella mensa vi è un piatto d’ uve, fichi,
“ melagrane fuori di Stagione. Si come dunque aleune erbe
“ producono medicamenti salutiferi, e veleni perniciosissimi, così
“ il Caravaggio, se bene giovò in parte, fù nondimeno molto
“ dannoso, e mise sottosopra ogni ornamento, e buon costume
“ della pittura. E veramente li Pittori sviati dalla naturale
“ imitazione avevano bisogno di uno, che li rimettesse nel buon
“ sentiero; mà come facilmente per sfuggire uno estremo,
“ s’ incorre nell’ altro, così nell’ allontanarsi dalla maniera per
“ seguitar troppo il naturale, si seostarono affatto dall’ arte,
“ restando negli errori; e nelle tenebre finchè Annibale Carracci
“ venne ad illuminare le menti, ed a restituire la bellezza alla
“ imitazione. Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua
“ fisionomia, ed aspetto. Era egli di color fosco, ed aveva foschi
“ gli occhi, neri le ciglia, ed i capelli; e tale riuscì ancora
“ naturalmente nel suo dipingere. La prima maniera dolee, e
“ pura di colorire fù la migliore, essendosi avanzato in essa al
“ supremo merito, e mostratosi con gran lode ottimo coloritore
“ Lombardo. Mà egli trascorse poi nell’ aria oscura tiratovi dal
“ proprio temperamento, e come ne’ costumi ancora era torbido,
“ e contenzioso; gli convenne però lasciar prima Milano, e la
“ patria, dopo fù costretto fuggir di Roma e di Malta, ascondersi
“ per la Sicilia, pericolare in Napoli, e morire disgraziatamente
“ in una spiaggia. Non lasceremo di annotare li modi stessi nel
“ portamento e vestir suo, usando egli drappi, e velluti nobili
“ per adornarsi; mà quando poi si era messo un abito, mai lo
“ tralasciava, finche non gli cadeva in cenci. Era negligentis-
“ simo nel pulirsi; mangiò molti anni sopra la tela di un ritratto
“ servendosene per tovaglia mattina, e sera. Sono pregiati li
“ suoi colori, dovunque è in conto la pittura: fù portata in Parigi
“ la figura di San Sebastiano con due ministri, che gli legano
“ le mani dietro: opera delle sue migliori. Il Conte di Benavente,

“ che fù Vice Rè di Napoli, portò ancora in Ispagna la Crocifis-
 “ sione di Santo Andrea, e 'l Conte di Villa Mediana ebbe la
 “ mezza figura di Davide, e 'l ritratto di un giovine con un
 “ fiore di melarancio in mano. Si conserva in Anversa nella



Satira al Caravaggio, attribuita ai Caracci — Roma, Galleria Sciarra-Colonna.
Il mangiatore di fagioli.

“ Chiesa de' Domenicani il quadro del Rosario, ed è opera,
 “ che apporta gran fama al suo pennello. Tiensi ancora in Roma
 “ essere di sua mano Giove, Nettuno, e Plutone nel Giardino
 “ Ludovisi a Porta Pinciana nel Casino, che fù del Cardinale
 “ del Monte, il quale essendo studioso di medicamenti chimici,
 “ vi adornò il Camerino della sua distilleria, appropriando questi
 “ Dei agl' elementi col globo del mondo nel mezzo di loro.
 “ Dicesi che il Caravaggio sentendosi biasimare di non intendere

“ nè piani, nè prospettiva, tanto si ajutò collocando li corpi in
 “ veduta dal sotto in sù, che volle contrastare gli scorti più
 “ difficili. E' ben vero, che questi Dei non ritengono le loro
 “ proprie forme, e sono coloriti ad olio nella volta, non avendo
 “ Michele mai toccato pennello a fresco, come li suoi seguaci
 “ insieme ricorrono sempre alla comodità del colore ad olio
 “ per ritrarre il modello. Molti furono quelli, che imitarono
 “ la sua maniera nel colorire dal naturale, chiamati perciò
 “ Naturalisti „ (1).

2.

La “ Notizia „ lasciata dal Mancini

“ Dove molto questa nostra età a Michelangelo da Cara-
 “ vaggio, per il colorir che ha introdotto seguito adesso assai
 “ comunemente. Questo nacque in Caravaggio d'assai honorati
 “ cittadini perchè il Padre fu maestro di casa e architetto del
 “ Marchese di Caravaggio; studiò da fanciullezza per quattro ò
 “ cinque anni in Milano con diligenza ancorchè di quando in
 “ quando facesse qualche stravaganza causata da quel calor, e
 “ spirito così grande. Dopo se ne passò a Roma d'età incirca
 “ 20 anni, dove essendo poco provvisto di denari, stette con
 “ Pandolfo Pucci da Recanati, beneficiato di San Pietro dove le
 “ conveniva andar per la parte et altri servitij non convenienti
 “ all'esser suo, e quel ch'è peggio, se la passava la sera con
 “ un' insalata, quale li serviva per antipasto, pasto e pospasto, e
 “ come dice il Caporale, per companatico et per stecco; d'onde
 “ dopo alcuni mesi partitosi con poca soddisfazione, chiamò
 “ poi questo beneficiato suo padrone, Monsignor Insalata. In
 “ questo tempo fece per esso alcune copie di devotione che
 “ sono in Recanati; e per vendere un' putto che piange per
 “ essere stato morso da un Ràcano, che tiene in mano, e dopo'
 “ pur un putto, che mondava una pera con il cortello et il
 “ ritratto d'un hoste dove si recoverava. Fra' tanto fu assalito

(1) da *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, scritte da Gio: PIETRO BELLORI*. Roma, pel Successore del Mascardi, 1728, pag. 119-129 (la I. Edizione è del 1672).

“ da una malattia, che trovandolo senza denari fu necessitato
“ andarsene allo Spedal della Consolatione, dove nella conva-
“ lescenza fece molti quadri per il Priore che se li portò in
“ Sicilia sua patria. Doppo mi vien detto che stesse in casa del
“ Cav.^r Giuseppe e di Monsig.^r Fantin Petrignani, che li dava
“ commodità d’una stanza, nel qual tempo fece molti quadri,
“ et in particolare una Zingara, che dà la Bonaventura ad un
“ giovinetto. La Mad.^{na} che va in Egitto, la Madalena con-
“ vertita, S. Giovanni Evangelista, e dopo il Christo deposto
“ nella Chiesa nova, li quadri di S. Luigi, la morte della
“ Mad.^{na} nella Scala, che l’ha adesso il Ser.mo di Mantova
“ fatta levar di detta Chiesa da quei Padri, perchè in persona
“ della Madonna havea ritratto una Cortigiana, la Mad.^{na} di
“ Loreto in Sant’ Agostino, quella dell’ altar da Palafrènier in
“ San Pietro, molti quadri che possiede l’Ill.mo Borghese, al
“ Popolo la cappella del Cerati, molti quadri privati in Casa
“ Mattei, Giustiniano e Sennesio. In ultimo per alcuni eventi,
“ che corse pericolo di vita, che per salvarsi aiutato da Onorio
“ Longo, ammazzò l’inimico fu necessitato fuggirsi da Roma e
“ di primo salto fu in Zagarola; ivi trattenuto secretamente da
“ quel Prencipe, dove fece una Madalena e Christo che v’è in
“ Emaus, che lo comprò in Roma il Costa, che con questi denari
“ se ne passò a Napoli, dove operò alcune cose, e di lì se ne
“ passò a Malta, dove condusse alcune opere con gusto del
“ Gran Mastro, che in segno di honore, come dicano, gli dette
“ l’abito di Sua Religione, donde partiti con speranza di ri-
“ mettersi viene a Portercole, dove soprapreso da febre maligna,
“ in colmo di sua gloria, ch’era d’età di 35 in 40 anni, morse
“ di stento, e senza cura, et in luogo ivi vicino fu seppellito.
“ Non si può negare, che per una figura sola, teste e colorito,
“ non sia arrivato ad un gran segno, e che la profession di
“ questo secolo non li sia molto obbligata. Ma questo suo gran
“ saper d’arte, l’haveva accompagnato con una stravaganza de
“ costumi perche haveva un unico fratello sacerdote huomo di
“ lettere e bon costumi, qual sentendo i gridi del fratello pensò
“ esser bene di far prima motto all’Ill.mo Card.^{le} ed esporli il
“ tutto, come fece. Hebbe bonissime parole che tornasse fra tre
“ giorni. Obbedisce. Fratanto il Card.^{le} chiama Michelangelo,
“ gli domanda se ha parenti, gli risponde che nò, ne potendo

“ credere che quel sacerdote gli dicesse bugia in cosa, che si
 “ poteva ritrovare e che non gli risultava utile, perciò fra tanto
 “ fà cercare frà paesani se Michelangelo: havesse fratelli e chi, e
 “ trovò che la bestialità era dalla parte di Michelangelo. Torna il
 “ Prete doppo i tre giorni, e trattenuto dal Card.¹⁶, fa chiamar
 “ Michelang.¹⁰ e mostrandoli il fratello disse che non lo co-
 “ nosceva, ne essergli fratello: Onde il povero Prete intencito
 “ alla presenza del Card.¹⁶ gli disse: Fratello io son venuto
 “ tanto da lontano, sol per vedervi, et havendovi visto, ho ot-
 “ tenuto quello, che desideravo, essendo io in stato, per grazia
 “ di Dio, come sapete, che non ho bisogno di voi, ne per me
 “ ne per i miei figli, ma sì ben per i vostri, se Dio vi havesse
 “ concesso gratia di farvi accompagnare e vedervi successione.
 “ Dio vi dia da far bene, come io ne’ miei sacrificij, pregherò
 “ S. D. M.ta et il med^o. so, che farà vostra sorella nelle sue
 “ pudiche e verginali orationi. Nè si movendo Michelangelo a
 “ queste parole di ardente, e scintillante amore, si parti il
 “ buon Sacerdote, senza haver dal fratello un’ buon viaggio à
 “ Dio. Onde non si puol negare che non fusse stravagantissimo,
 “ e che con queste sue stravaganze, non si sia tolto qualche
 “ dicina d’anni di vita, et minuitasi in parte la gloria acqui-
 “ statasi con la professione, e col vivere si sarebbe agumentato
 “ con grand’utile de’ studiosi, di simil professione (1) „.

(1) Dalla Memoria manoscritta del contemporaneo del Caravaggio,
 GIELIO MANCINI, Senese, medico di Urbano VIII, rivelata primamente da
 WOLFGANG VON KALLAB (J. VON SCHLOSSER, *Dem Andenken Wolfgang Kallabs
 mit einem aus Kallabs Literarischem Nachlasse neb. Caravaggio* - Wien u.
 Leipzig, 1907 -) e nella trascrizione di L. VENTURI sul Codice Marciano,
 M.ss H. N. 5571, pag. 59-61 (in L'ARTE, 1910, pag. 279-80).

CAPITOLO II.

Il suo “ curriculum „ criminale ” ()*

Intorno al 1585 - « Qualche stravaganza di quando in quando, causata da quel calore e spirito così grande (G. MANCINI) ». — Da giovine si incontrò a far le colle ad alcuni pittori che dipingevano a fresco — applicandosi tutto alla pittura. Si avanzò per quattro o cinque anni facendo ritratti, e dopo essendo egli d'ingegno torbido, e contenzioso per alcune discordie, fuggitosene da Milano..... (BELLORI). —

Intorno al 1590-95 — Rottura del Caravaggio col Cavalier d'Arpino, e sfida non raccolta, per mancanza in quello del titolo cavalleresco.

1599 — Lite di Onorio Longhi col pittore Marco Tullio...; il Caravaggio divise i contendenti; questi era convalescente e si faceva portare la spada da un putto, « ma non la cavò. Michelangelo poteva appena stare in piedi; così non poteva trarre la spada ».

1600, 19 novembre — Querela contro il Caravaggio, sporta da Girolamo Spampa di Monte Poliziano. Alle tre ore di notte, alla Scrofa, mentre bussava dal candelottaro per candele, lo Spampa fu bastonato di parecchie bastonate. Si difese gridando; vennero macellai con lumi e Michelangelo trasse la spada e

(*) dal MANCINI, dal BAGLIONE, dal BELLORI, dal MALVASIA, dal BALDINUCCI ed altri, e specialmente dal BORTOLOTTI A. (*Artisti Lombardi in Roma nei secoli XVI-XVII*. Milano 1881) e da un documento inedito (*Vegg. a pag. 157*). ~

tirò una stoccata, che lo Spampa riparò col ferraiolo, rimasto squarciato « come potete vedere ». Michelangelo fuggì e allora fu conosciuto. Orazio Bianchi conferma la deposizione: non trovai il risultato.

1601, 7 febbraio — Michelangelo da Caravaggio ha la pace dal sergente alla custodia di Castel Sant'Angelo, Flavio Canonico, cui aveva ferito di spada; e otteneva l'annullamento del principiato processo. Era stato compagno del Caravaggio in quest'affare Onorio Longo architetto.

1603, 28 agosto — Querela di Baglione pittore contro Onorio Longo, Michelangelo Merisio da Caravaggio, Orazio Gentile, e Filippo Trisegni pittore romano, per « libello famoso ». Gian Baglione era chiamato o Gioan Bagaglia o Gian Coglione.

« In fatti io vo' l'impresa abbandonare
(di parlar del Baglione pittore)
 Che sento che mi abbonda tal materia
 Massime s'intrassi nella catena
(probabilmente la catena del cavalierato)
 Dono che al collo indegnamente porta
 Che credo certo (meglio) se io non erro
 A piè glie ne staria una di ferro »

Di questi versi il Salini, testimonio, incolpava Michelangelo e Onorio Longhi. Michelangelo da Caravaggio il 13 settembre 1603 nella deposizione dice « di essere stato arrestato l'altro giorno » in Piazza Navona « non so perchè sia ». E dice inoltre: « Signor no che io non me delecto de compor versi nè volgari nè latini ». — Il 25 settembre 1603 il Governatore per intercessione dell'Ambasciadore di Francia dà libertà al Caravaggio, con obbligo a lui di presentarsi fra un mese, di non offendere il querelante, di considerare la casa come carcere e di non uscirne senza licenza scritta del Governatore.

1601, 26 aprile — Querela contro Michelangelo da Caravaggio da Pietro de Fosaccia servo all'osteria del Moro alla Maddalena. — Michelangelo da Caravaggio tira un piatto di carciofi *sul mostaccio* al servo, che rimase un poco ferito « alla guancia manca ». — Da poi Michelangelo mise mano alla spada d'un

compagno; ma il servo scappò e andò difilato a dar querela. « Secondo il testimonio Pietro Antonio de Madii, piacentino, copista, il Caravaggio avea domandato se i carciofi erano all'olio o al burro. Il garzone disse: Non lo so et ne pigliò uno et se lo mise al naso. Il che avendo avuto a male Michelangelo si levò in piedi in collera et gli disse: Se ben mi pare, becco fott...., ti credi di servire qualche barone. Et prese quel piatto con dentro i carciofi e lo tirò al garzone nel viso..... »

1604, 20 ottobre — Michelangelo da Caravaggio fu preso l'altra sera nella strada della Trinità che va al Popolo, alle quattro ore di notte « perchè fu tirato un sasso » e Michelangelo disse ai birri: « Andate a cercare chi gettò il sasso; e non parole ingiuriose ».

« 1604, Die 18 novembris — Idem (*corporalis*) retulit che alle cinque hore de notte alla chiavica del Bufalo fu fermato dalli miei homini Michelangelo da Caravaggio che portava spada et pugnale, et domandatoli se haveva licenza disse de sì et la mostrò, et così li fu resa, et dissi che lo lasciassero andare, et così io dissi: « bona notte Signore », et lui rispose forte: « ti ho in culo », et così io detti arresto et non volsi comportare questa cosa, et così lo feci pigliare et dapoi che fu legato disse: « ho in culo te et quanti par tuoi si trovano, » et così lo mandai prigioniero a Tor di Nona ». (*Archivio di Stato in Roma, Relazioni degli Sbirri*, Vol. VIII, 1604-1606, fol. 38) (1).

1605, 28 maggio — Michelangelo da Caravaggio è nelle carceri senatorie perchè nella notte sulle sette ore portava spada e pugnale senza licenza scritta.

1605, 20 luglio — Cherubino pittore da San Sepolero, Crocicchia calzolaio, Prospero Orsi pittore e Ottaviano Gabriello librario promettono che Michelangelo da Caravaggio « carcerato in Torre di Nona » si ripresenterà al Governatore e sua curia

(1) Documento, trovato, e graziosamente cedutomi dal Sig. Dr. G. I. HOOGWERFF, Segretario dell'Istituto Storico Olandese in Roma.

sotto pena di scudi 100 e che non offenderà nè farà offendere Laura e sua figlia Isabella pelle quali vi fu processo sotto pena di scudi 100.

1605, 29 luglio — Il Notaro dei Malefizii visita Mariano Pasqualone da Accumulo, notaio dell'ufficio di Paolo Spada, che con giuramento depone di essere stato a un' hora di notte in circa assalito « dalla banda di dietro » con un colpo di bastone che lo fece cadere in terra; e d'essere poi stato ferito d'un colpo che crede di spada — ferita in testa dalla banda manca —. Il testimonio Galeazzo Roccasecca dice che vide uno, con un'arma sfoderata che gli parve una spada o pistolese, che « subito si è reuoltato e ha fatto tre salti.... ». « Portava un ferraiuolo negro in una spalla, solo udii che il ferito disse che non poteva essere altri che Michelangelo da Caravaggio ». Sere innanzi, a Piazza Navona, c'erano state parole tra Pasqualone e Caravaggio a causa di una donna chiamata Lena, « che è donna di Michelangelo ». Caravaggio disse di averlo colpito in viso e non all' indietro. Il *26 agosto*, ottenuto il perdono, il Caravaggio tornò in Roma.

1605, 1 settembre — Michelangelo da Caravaggio prende a sassate la gelosia della finestra di Prudenzia Bruna romana, abitante in Campo Marzio — verso le cinque ore di notte — perchè essa gli avea sequestrate le robe, per rifarsi di sei mesi di pigione non pagata e di un « suffitto » rovinato.

1605, settembre — maggio 1606 — « Tanto più spiacqué (*Guido Reni, che nel 1605 si recò a Roma e vi si trattenne*) al Caravaggio, che temette assai di una nuova maniera, totalmente alla sua opposta, ed altrettanto, quanto la sua gradita. Ne parlava però egli con troppa libertà chiamandola leccata e tutta fantastica: cercava come huomo brigoso ch'egli era, occasione di romperla, minacciando di voler menar le mani un giorno con altro che col pennello; e l'avrebbe fatto al certo, se Guido con gran destrezza non avesse scansato ogni incontro, nè si fosse coperto colla protezione de' grandi ch'el favorivano. Incontratolo un giorno gli disse, ch'ei non lo stimava punto; e che se fosse venuto a Roma con pensiero di vivere

seco, egli era pronto a dargli ogni soddisfazione in qual si fosse modo, e gli avrebbe levato l'albagia di capo, ed insegnato di starsene a casa sua, e non andare nell'altrui a fare da bell'umore, e cattar risse; al che rispose Guido, che gli era servitore; esser venuto alla Corte per dipingere, non per duellare, nè per sua elezione, ma per servire a' Padroni che ve l'avean chiamato: Stimare il suo valore al pari d'ogni altro, nè competere con alcuno, conoscendosi, e confessandosi a tutti inferiore. Usò anche questa finezza, che concorrendo dappoi il Caravaggio anch'egli co' gli altri al lavoro della Cupola della Santa Casa di Loreto, ed essendo a quello efficacemente portato Guido dalli Cardinali Sfondrato, Sanesio, Santi Quattro ed altri, fece significargli per Gio. Battista Croce, che avendo inteso ch'anch'egli addimandava quell'opera, se comandava si ritirasse egli dal procurarla, volentieri l'avrebbe fatto; anzi che a lui tocca saria stato a fargli compagnia, od a servirlo, nel modo che a lui fosse piaciuto di trattarlo: ma ò che dubitasse di non essere in tal guisa portato da Guido, del quale pubblicamente dicevasi, dover essere indubitatamente quel lavoro (ed accadeva certo, se maliziosamente non ne veniva escluso da quel Prelato Governatore) ò che questo atto umile dasse maggior franchigia a quell'altiero, diede nelle scandescenze: rispose che badasse a' fatti suoi, ne gli stasse a scocchiar il capo; ch'ei gli avrebbe rotto le corna da dovero, e gli avrebbe insegnato il vero modo di burlare il prossimo. Che il lavoro ò non lo voleva, ò voleva farlo solo, nè per mezzo suo, ò col suo aiuto, dandogli ben l'animo d'uscirne in bene, senza tanti protomastri sopra. Che s'egli (*Guido*) professava d'esser sì grand'huomo, perchè dunque tutto il giorno cercava quadri di sua mano e compravane quanti gli ne dassero nelle mani? Che mistero era questo, ed a che fine ciò facesse? Perchè nel quadro di S. Pietro Crocefisso alle Trè Fontane rubargli la maniera e 'l colorito? Che se gli avea tolto quell'opra, non gli avea però tolto per anche la fama; ch'era egli ben huomo da tor la vita a quel maluomo dell'Arpino, che ben sapea aver ordito questa trama, e procuratagli questa tavola dal Cardinale Borghese, che dovea esser la sua. Stava perciò Guido con grande apprensione di costui, che ben sapea quanto mai fosse bestiale, e risoluto, come in questo affare ben poi mostrò, poichè toccata finalmente la Cupola sudetta (per

opra del Cav. Crescentio, che con la lunghezza e varii pretesti, tutti anco n'escluse) al Pomarancio, domestico di quella Casa, e Maestro de' suoi fratelli, gli diede ò fece dare un brutto fregio sulla faccia..... » — (dal MALVASIA).

1605, 12 ottobre e 16 novembre — Prende 32 scudi dall'oratore Estense e promette, ma non mantiene, di dipingere il quadro in una settimana.

Avanti il 29 maggio 1606 — « Ma perchè tra gli altri, che a quest'opera (della Cupola di Loreto) v'era Michelangelo da Caravaggio in paragone del Roncalli, essendone quegli stato escluso, sì fattamente sdegnossene, che per via d'un traditore Siciliano il fece ferire, sebbene con taglio leggero, là dove il contrario ad esso Michelagnolo occorre in Napoli, ov'egli restò sì fortemente segnato, che più non si riconosceva » (BAGLIONE, nella *Vita del Pomarancio*). — Secondo il BALDINUCCI, il Caravaggio l'avea su col Pomarancio, e per ciò l'avrebbe fatto sfregiare, a cagione del sospetto « che avesse parlato meno che bene delle opere sue » —.

Idem, avanti il 29 maggio 1606 — « Il Cigoli si contentò di trovarsi a taverna col Caravaggio per non cadere sotto le censure e le persecuzioni dello stranissimo cervello.... ». Mentre il Passignani dipingeva un quadro a San Pietro e più propriamente mentre l'allievo Niccodemo Ferrucci — assente il Passignani — stava facendo preparativi entro il recinto coperto, il Caravaggio operò colla spada uno squarcio grande nella tela; sporse entro la festa, riguardò ben bene il quadro e poscia andò in giro a dirne ogni sorta di male. Il Ferrucci era fuor di sé per la rabbia; ma il Passignani disse: « E' questo tutto il male. Mai più ». E non ne fece motto nè col Cigoli nè col Caravaggio (BALDINUCCI, nella *Vita del Cigoli e del Passignani*).

1606, 29 maggio — Michelangelo da Caravaggio uccide Ranuccio Tommasoni, giovane di molto garbo..... « Per certa differenza di giuoco di palla a corda, sfidaronsi, e venuti all'arme, caduto a terra Ranuccio, Michelangelo gli tirò d'una punta, e nel pesce della coscia feritolo il diede a morte » (dal BAGLIONE) —.

1606, 30 maggio — Il Notaro dei Malefizii visita il Caravaggio, ferito, in letto, in casa Rufetti, presso Piazza Colonna. — « Io me so ferito da me con la mia spada che so cascato per queste strade et non so dove ». Insistendo l'esaminatore — « Io non posso dire altro ». Il notaro, sotto pena di 500 scudi proibì al Caravaggio di partirsi da quella casa. Il BORTOLOTTI suppone che l'omicidio in persona di Tommasoni abbia rappresentato l'atto vendicativo per queste ferite.

1606 (15 luglio e 23 settembre); 1607 (25 maggio e 20 agosto) Michelangelo da Caravaggio — secondo le informazioni dell'Oratore Estense — sta nascosto presso Roma, a Paliano.

1607-1608 (?) — Fuga di Michelangelo da Caravaggio a Malta, dove è imprigionato per « affronto » — a causa di disparere (BAGLIONE) a un cavalier di Giustizia. Scala di notte tempo le carceri e scappa in Sicilia.

1608 — Fugge da Messina direttamente per Napoli, in séguito a grave ferita inferta ad un maestro di scuolâ (SACCÀ) —.

1609 — A Napoli « *giunto dal suo nemico* » fu nel viso sì fattamente ferito che per li colpi più non si riconoscea (BAGLIONE).

1609, maggio. — Sta per tornarsene a Roma, sotto la parola del Cardinal Gonzaga, « che col Pontefice Paolo V trattava la sua remissione » (BAGLIONE). E' imprigionato per errore, e dopo due giorni rilasciato; dopo di che comincia la sua corsa disperata lungo la spiaggia del mare, « sotto la sferza del Sol Leone, » per ravvisare la feluca che portava le sue robe; quindi l'accesso di febbre maligna e la morte. « Senz'aiuto umano tra pochi giorni morì malamente come appunto male avea vissuto » (BAGLIONE).

CAPITOLO III.

***Bozzetto psicologico* (*)**

(Un primo parallelo tra la personalità quotidiana e la personalità estetica)

I sogni d'arte di Michelangelo Merisio da Caravaggio, la cui gloria venne risorgendo dopo tre secoli, come quella dell'eretico filosofo suo contemporaneo, furono distintamente influenzati dalla reprobata condotta di uomo.

Del manipolo di elettissimi artefici, ascritti alla grande criminalità, più d'uno ricuperò in tempi recenti l'assoluzione o le attenuanti attraverso l'imparziale revisione della storia. Andrea del Castagno, imputato d'aver ucciso per invidia il collega Domenico Veneziano, con quella premeditazione ed agguato che porsero argomento alle rispettive considerazioni psicologiche ed antropologiche di Taine e di Lombroso, riuscì a provare l'*alibi* col miglior documento, presentando il proprio atto di morte anteriore di parecchi anni a quello della pretesa sua vittima! Benvenuto Cellini ne appare, ormai, meglio un prodotto naturale dell'epoca torva e rissosa, un bravaccio amplificatore e moltiplicatore delle proprie colpe, che un delinquente per congenita deformazione psichica o per tumulto emozionale.

Ma per Caravaggio la minuta indagine moderna non ha condotto ad altro che ad un aggravamento della sua posizione di giudicabile. Quanto più splendenti e mirabili negli anni si

(*) Questo capitolo, al pari del primo del PRIMO LIBRO, ha mantenuto la forma che si credè opportuno di dargli nella citata esposizione orale di Milano (5 aprile 1914) col diverso titolo di *Un pittore delinquente e la critica antropologica*.

son rivelate le creazioni di lui, tanto più s'è infoscato il suo fondo umano, come se la maniera pittorica ch'egli instaurò, a chiazze luminose e a campo oscuro, fosse anche il presagio e il simbolo della sua duplice fama. Fu davvero un genio di razza ed un criminale di carriera, recidivo e non correggibile, d'una specie delittuosa, che per ora non rileva il diagnosticare scientificamente.

Il breve periodo di vita che discorse in Roma — non molto più d'un decennio tra la fine del cinque ed il principio del seicento — ebbe per tappe frequenti le dispute e il grido attorno a ciascuno dei principali suoi quadri, e le svariate faccende colla giustizia. Senza governo di lingua o di mano, ora lancia una satira diffamatoria contro il pittore Baglione, ora scaraventa una scodella sul « mostaccio » d'un famulo dell'osteria; una notte tira di bastone e di stocco contro certo Spampa di Montepulciano, un'altra insulta ai birri, o colpisce il sergente a custodia di Castel Sant' Angelo, o lancia sassi alla gelosia della finestra d'una padrona di casa, certa Bruna Prudenzia; oggi è davanti ai giudici per mancato assolvimento di debiti, o per girovagare abusivamente armato di spada; domani è a un punto di ricomparire di nuovo dinanzi ad essi per l'atto teppistico perpetrato alla bottega di Diomede Ferrucci, lo scolaro del Passignano. Ferisce, per motivo di donna, il sostituto d'un notaio; e, per gelosia d'arte, non fa reticenza di minacce gravi e ben determinate contro Guido Reni, che impaurito ricorre ad intermediari per placare il competitore, temibile sotto ogni punto di vista, e per fargli atto quasi di sommissione. Manda un sicario siciliano a sfregiar nel viso il Pomarancio, ch'era riuscito a farsi allogare il grande affresco della cupola di Loreto; e con rapida progressione criminosa arriva all'omicidio volontario, trafiggendo « nel pesce della coscia » il giovane gentiluomo Ranuccio Tommasoni, per una futilità, un diverbio al giuoco della pallacorda, o un dissenso sui meriti dell'ambasciatore del Granduca.

Fuggiasco pel delitto e senza tregua nel sollecitare la remissione papale, da tutt'altro sembra esser seguitato che dal rimorso e dal proponimento di emendarsi. A Malta reca affronto a un dignitario, e dovè trattarsi di non lieve colpa, se fu incarcerato, ad onta della protezione ammiratrice del Gran Maestro Alof di Vignacourt. Evaso nottetempo dalla prigione,

lascia lungo la via dello scampo più di un'orma della propria indomita violenza; ferisce un pedagogo a Messina; a Napoli s'azzuffa con un gruppo di brigosi suoi pari alla « Taverna del Cirillo », e n'esce così malconcio da diventare irricognoscibile.

Incalzato — pare — dai nemici, non meno che dal pungolo della vendetta, va ramingo per la spiaggia tirrena, ove cade sfinito ed è raccolto sul letto di morte in un ospedale. Il Cavalier Marino, che gli fu amico e che avea posato per il ritratto, decorò le misere esequie con un epitafio in versi, dove si ripigliava la vecchia frase della Natura sospettosa d'esser superata dall'uomo, come nel latino del Bembo sulla pietra di Raffaello. Parole che, a talun piacendo, non potrebbero venir più murate sull'arca, perchè a Porto Ercole non c'è più vestigio, nè di sepoltura, nè del Caravaggio.

I motivi che ricorrono entro le sue tele son veritiere risonanze della sua anima e potrebbero scomporsi, come nei quattro membri d'un accordo, nelle note fondamentali della *tenebra*, del *sangue*, dei *crapuloni* e *giuocatori-fraudolenti*, degli *zingari-ladri*, note a cui tungan bordone, con continuato ritmo, la frequenza di soggetti ed episodii musicali e alcuni trilli e scoppii di comicità, non repressi talvolta neppure in mezzo a trattazioni solennemente tragiche o sacre.

Per quanto ingenua possa apparire l'osservazione del primo antico biografo: che cioè il Merisio fosse tirato al modo oscuro del dipingere dal proprio temperamento, non le si può negare tuttavia di poggiar sul vero. La tenebra caravaggesca scaturisce dall'intimo sentimento del suo ideatore. Non si viene con questo ad escludere che l'adozione dei forti contrasti d'ombra e di luce rispondesse anche ad un meditato artificio, quello di imprimere alle forme un energico rilievo meglio addicentesi alla concezione realistica dell'arte, o di suscitare nello spettatore lo stato emotivo armonizzante col colore drammatico della raffigurazione. Ma l'ostinatezza della maniera e la profusione dell'ombra, pur quando, e pur dove non giovava quale espediente tecnico, fanno pensare legittimamente a una predilezione dell'artista, a un suo gradito acconciarsi in quell'ambiente di cupe tinte, così ben intonate all'umore « torbido e contenzioso », secondo che appunto scrisse il Bellori.

A più d'un moderno critico di parte letteraria ha fornito materia di avvicinamenti e antitesi il parallelo fra il tenebroso di Michelangelo Merisio e il fare del pittore fiammingo, che dalla Notte precisamente ebbe nome; fra lo stile del primo e l'illuminazione caratteristica dell'autore di *Ronda notturna*. Strano che nelle comparazioni siasi sempre negletto di rilevare la qualità differenziale più importante, e che è di genesi psicologica: l'ombrire virtuoso di Gherardo Honthorst e del Rembrandt, imitatori prossimi o lontani di Caravaggio, ebbe un'origine di scuola, ossia del tutto *intellettiva*; la tendenza del naturalista lombardo invece derivò spontanea da una tendenza *sentimentale*.

Nelle espressioni estetiche di questo protagonista della criminalità cruenta, la nota vermiglia del sangue gareggiò in insistenza colla nota bruna della tenebra. Jacob Burckhardt, il cicerone unico, passando innanzi al *Martirio dell'Evangelista Matteo*, nella Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi, disse che l'intendimento del Caravaggio di atterrire colla imitazione realistica del sangue versato, rasenta il ridicolo. Ma pur qui s'ha da opporre che il far risalire un tal particolare, e altri simili, ad una deliberazione dell'autore, placidamente conscio dell'effetto da produrre, anzi che ad un'inclinazione istintiva, è giudizio peccante di soverchio intellettualismo. Che la purpurea visione del sangue occupasse con assiduità ossessionale l'artefice feritore ed omicidiario, sarebbe dir troppo; ma che in quella egli si sia reiteratamente affisato, e con una certa soddisfazione del proprio sentimento, è ipotesi sorretta da fatti.

Per lo meno una dozzina di volte s'è compiaciuto a ritrarre decapitazioni, sgozzamenti ed altri spettacoli del genere dove la macchia e lo spruzzo sanguigni rosseggiassero ostentatamente. Son creature sue le numerose teste grondanti e boccheggianti dei Golia e degli Oloferne, le patibolari decollazioni di S. Giovanni, la terrificata faccia anguierinita degli Uffizii, che chiamasi *Medusa*, e che più verosimilmente direbbesi l'istantanea di un mozzo capo di donna rimbalzato allora sul ceppo del giustiziere. Rammentisi inoltre la composizione dei *Fratelli di Giuseppe* (custodita in una minuscola quadreria della Basilicata) dove dinnanzi agli occhi paterni dispiegasi la camicia insanguinata del figliuolo; l'*Erodiade* della collezione Zambeccari nella Pinacoteca bolognese; il *Sacrificio di Abramo* (oggi perdutosi)

eseguito pel Cardinal Maffeo Barberini, e in cui — narra Bellori — il padre tiene il ferro presso la gola d'Isacco che grida e cade.

Pur quando il soggetto dell'opera era offerto alla più libera elezione del suo creatore, egli fu come irresistibilmente attratto verso rappresentazioni da carnefice. Profugo da Malta, pensò di cattivarsi il perdono del gran Maestro col regalo di una nuova pittura, e non seppe dedicargli che una mezza figura di Erodiade colla testa di San Giovanni nel catino. Non molto tempo avanti, per lo stesso signore e per lo stesso santo, aveva il Merisio condotto a termine la famosa *Decollazione*, che gli fruttò la croce gerosolimitana, un ricco collare d'oro e due schiavi negri: « fiera » finzione davvero — come i contemporanei la definirono — nella quale una volgarissima serva di beccaio, succinta la gomma e rimboccate le maniche, s'appresta a ricevere in un bacino la testa del Precursore, colla stessa indifferenza onde avrebbe accolto al macello il sangue d'un montone scannato.

A un passo dall'Uffizio mio di ieri, nelle vetrine del Museo lombrosiano alcuni meschinissimi bozzetti in creta, modellati dai delinquenti nelle carceri o nei luoghi di deportazione, attraggono la curiosità dei visitatori; la seducono non meno del teschio di Gasparone, infilato in un piuolo, o della faccia del brigante La-Gala, che riguarda ora innocente da entro un boccale di vetro; non meno dei paludamenti pontificali di David Lazzaretti, o dei pugnali assassini nascosti nel santo legno di Cristo. Quei mostriciattoli, quegli sgorbi a tre dimensioni, che vorrebbero eternare Assisie di giudici, zuffe di accoltellatori, agguati notturni, scontri fra carabinieri e banditi, stanno lì ad additare la fatal direzione cui segue il pensiero dei malvagi d'istinto, anche quando volgano la propria attività ad uno scopo disinteressato. Ebbene, nella singolare Esposizione, le riproduzioni dei lavori caravaggeschi potrebbero formare una delle così dette « Mostre individuali », tanto in voga oggidi, non certo per paragonar quei compassionevoli pedestri scultori a questo pittore d'alto volo, ma ad argomento persuasivo che le leggi dell'influsso d'una personale costituzione psichica sul prodotto estetico, restano le medesime così negli imi strati della criminalità, come sulle irte cime del genio delinquente.

La terza nota, che nella produzione di Michelangelo Merisio si ripete con petulanza di ritornello, è rappresentata dai gruppi

di giuocatori alle carte, alla morra, ai dadi. In uno dei primi quadri d'altare, che levarono clamore in Roma, nella *Vocazione dell'apostolo Matteo*, cinque personaggi, tra i quali il santo, sembrano seduti attorno al tavolo da giuoco, se s'interpreta bene il gesto d'un di loro che all'apparir di Gesù, annunziante a Matteo la sua missione, trae frettolosamente a sè il mucchio di monete, qual se avesse visto entrare un mariuolo o un persecutore di bische.

È conosciuta, quantunque l'attribuzione non ne sia indiscutibile, la *Partita dei facchini alla morra*, nell'Accademia senese di Belle Arti.

Una triade di guerrieri romani profondamente assorti al giuoco dei dadi, è nel *Pietro rinnegante Cristo* (Sagrestia di S. Martino a Napoli) e sottrae parte dell'attenzione, che dovrebbe al principale attore del quadro, quella eloquentissima testa di vecchio, della quale è arduo immaginare qualcosa di più caravaggesco. Era un quadro di giocatori, quello dipinto per il Sannesio e per cui fuvvi un procedimento penale nel 1621.

Si aggiungano infine — per fornire il novero, non già per tema che siano dimenticati — il celeberrimo *Falso giuocatore* (Galleria di Dresda) che oggi vorrebbe assegnare a uno scolaro, espropriandone il maestro, e il gemello di non minor rinomanza, il *Giuoco di carte*, peregrinato dal Cardinal Antonio Barberini ai Principi Sciarra e alla collezione parigina dei Rothschild.

Un così affollato convegno di giuocatori nello studio del pittore non si giustifica a sufficienza colle sole sue teorie del realismo. La consuetudine artistica con tipi siffatti è più compiutamente spiegata da una simpatia dell'animo. Domestico alle bettole, e sorpreso in delitto d'omicidio durante una partita di giuoco, il Caravaggio ne ebbe l'abito e l'amore, al pari dei suoi modelli e della maggior parte dei criminali; e gli eroi di picche e fiori gli sembrarono meritevoli del regno della bellezza, non tanto in grazia dei suoi concetti riformatori in arte, quanto pel fascino di cui dovette vestirsi la propria passione.

Non è lecito risolvere con ugual sicurezza se egli ritenesse estetica anche quella sottile abilità del barare al giuoco, che trovò un monumento nell'opera di lui. Egli diede un aspetto odioso e deforme ai fraudolenti (nel *Giuoco alle carte* di Casa Rothschild le figure dei due furfanti parrebbero staccate da un

recente atlante di Antropologia criminale) in contrasto alla fisionomia gentile e serena dei giocatori onesti, e ciò testificherebbe per una mancanza di solidarietà dell'autore con le birbe. Al contrario, lo si vede accarezzar con tanta perseveranza il soggetto rivoltante; ha un'affezione sviscerata a quella stirpe di ladri, di vagabondi e di capaci d'ogni criminalità, che sono gli zingari; ed una specie di sorriso gli si immagina sul labbro mentre disegna — in una delle poche incisioni — il borseggiatore del dabbenuomo che si fa dir la ventura. Tèma che sembra ripetuto con gioia nella tela *Gli Zingari* della Pinacoteca Estense. Tutto ciò esorterebbe a concludere che il colpevole di reati di sangue non sentisse ripugnanza neppure per il delitto contro la buona fede e la proprietà. Tanto più che è da sospettare non fosse il suo senso morale perfettamente integro, nemmeno da quest'ultimo lato, se le cronache giudiziarie romane del tempo documentano la sua scarsa puntualità di pagatore, e se il sire di Modena aspetta ancora la restituzione delle decine di scudi versati per un quadro che... non fu mai incominciato:

In questa nuvolosa, scura anima, traversata da baleni sanguigni, allucinata da sembianze straniere e stravolte di boemi, di bari, di borsaiuoli, l'udire il tintinnio del sentimento musicale genera una impressione inusitata, come se l'arpeggiar d'uno strumento rompesse a quando a quando il buio d'una notte di bufera. In altra parte (*Cap. VI*) mi son provato ad analizzare il perchè quello spirito anomalo di delinquente e di genio fosse accessibile, sopra il comune, alla letizia e alla malinconia della musica; e quali vincoli la speciale commozione estetica avesse contratto con le differenti strutture psichiche nel cervello dell'artista. Adesso occorre soltanto di notare che cantori e suonatori si impongono per numero tra le figure create o riprodotte dal pennello di Caravaggio; e che è ragionevole considerarli quali personificazioni di un'altra delle idee signoreggianti nell'opera sua. Il *Chitarrista* della Pinacoteca torinese, la *Suonatrice di luto* della Galleria Liechtenstein a Vienna, la *Giorinetta musicista* dell'Eremitaggio di Pietroburgo, l'estatica *Santa Cecilia* di Palazzo Spada (se l'assegnazione del Venturi *junior* è vitale), il *Concerto dei giovani* rinvenuto testè nella Galleria privata del Marchese Della Stufa, l'*Omero cantastorie* di Venezia, il cumulo di ordigni orchestrali ai piedi di *Amore Signore*...

sono e significano qualche cosa di più che ritratti di virtuosi o moltiplicazione fortuita di soggetti musicali; e con maggiore probabilità equivalgono a proiezioni esteriori di piacevoli immagini riaffacciandosi con frequente visita nella coscienza e nei sogni del pittore musicalmente sensitivo. Per quest' unica via — volendo limitarci a un esempio — possiamo darci ragione dell' angelo musicista introdotto, contro ogni previsione, a suonare il violino nel meraviglioso (Galleria Doria) *Riposo della fuga in Egitto*, là dove la Madonna e il Bambin Gesù sonnecchiano, San Giuseppe regge paziente il quaderno delle note, e il lungiorecchiuto asinello fa la parte dell' ascoltatore più intento e privilegiato...

Quel quadrò squisito, oltre che far da testimonio sulla passione musicale dell' artefice, accenna alla decisa inclinazione di lui — poco fa mentovata — per lo scherzo, per la satira e talvolta per lo sguaiato riso; tendenza così ovvia nei deficienti affettivi e nei criminali. Nell' opera caravaggesca, insieme alle note melodiche, udite il caratteristico scampanello dei *grelots* del buffone. Ride e non di rado sghignazza, pur di fronte alla pietà del dramma, pure in cospetto alla maestà della storia, della leggenda o del mistero della religione.

Ei — lo sapete — pone *San Matteo* a cavallo di uno sgabello con i piedi villani quasi lanciati al viso dei riguardanti; ritrae il corpo tumido e sconcio di un' annegata per raccontare il *Transito della Vergine*; effigia — sembra — l' *Architettura* con una trasteverina reggente un compasso; o *Maria di Magdala* con una popolana desolata, in vesti e trecce disciolte..., atteggiamenti tutti che possono prendersi per esecuzioni sistematiche del programma naturalistico nell' arte. Ma dipinge la *Conversione di San Paolo*, ingombrando pressochè interamente la tela colla groppa del cavallo; tratta il tèma dell' *Educazione della madonna* sotto la guida di Sant' Anna, con due brutte faccie di donnette intente a umili opre casalinghe. Non è troppo un monellaccio quel *San Giovanni nel deserto* che giuoca col montone? Nella *Cena in Emaus*, il portatore di vivande, in berretto, è forse il cuoco d' una bettola in cui il pittore bazzicava. Risulta che aveva dipinto una *Trinità* — oggi introvabile — rappresentata da due uomini assisi, non improbabilmente soci di lui all' osteria, e da un piccione al riparo sotto il sedile!

Sempre a proposito dell'umor beffardo del nostro artista, è rivelatore l'aneddoto concernente il quadro caravaggesco, *La madonna dell'insalata* (1), che a me capitò di identificare nella chiesa dei Cappuccini a Recanati.

Un documento rinvenuto da W. Kallab, ci aveva appreso che il Caravaggio, nel primo tempo della dimora in Roma, abitò presso il reverendo Pandolfo Pucci, recanatese, un padron di casa non troppo sontuoso. Il pittore l'ebbe a chiamare più tardi sarcasticamente « monsignor Insalata », lamentando che sulla sua mensa comparisse lattuga o cicoria « per antipasto, per pasto e per postpasto ». Dallo stesso documento fu dedotto che al giovine artefice l'ospite commise alcunè tele di soggetto religioso, destinate alla propria città natale.

Indovinarebbesi mai come per quel committente fu svolto il tèma del *Riposo nella fuga in Egitto*? — Con la Sacra Famiglia, intenta ad apparecchiarsi una lauta cena di... foglie di cicoria! Ciò che forse doveva essere, da parte di Monsignore, la devota offerta per un altare del proprio paese, diventò, per la segreta intenzione del pittore, una mordace, vendicativa pasquinata.

Tale dunque, nei segni principali, la reazione estetica del grande pittore, innamorato di musiche e di tenebre, omicida-sanguinario, giuocatore, e in più altri modi insofferente di contenzioni etiche o sociali; e, nonostante tutto, felice burlone, come colui che fosse passato facendo il bene, nè avesse punture sulla coscienza. Se la forza e la natura del suo genio potessero venir simboleggiate e riassunte dalla concisione di un emblema, gli si converrebbe un fantastico aligero, che adunasse in sé attitudini ed organi di diverse specie ornitologiche: la robusta penna aquilina per poggiare a sublimi altezze, le sinistre pupille dell'uccello notturno, il rostro e l'artiglio per il combattimento, il grido schernitore della favolosa arpia; e insieme la capacità, come la pia lodola e l'usignuolo, di inebriarsi col canto!

(1) Vegg. *Appendice 1.^a*

CAPITOLO IV.

La biografia psico-fisiologica od interna: Esame somatico ed anamnesi

Il « ritratto parlato » eseguito al Caravaggio dai suoi contemporanei e messo a verbale nelle pagine dei vecchi biografi, si risente delle impressioni dèste dagli atti suoi strambi o delittuosi; ispirasi a quella primitiva scienza, accreditata presso il volgo fin dai tempi di Catilina o di Tigrin della Sassetta *faccia ed anima cattiva* — per tacere una volta di Tersite — e che sempre fu disposta a scoprire nella configurazione esteriore dei ribaldi lo stampo dei malefizii da lor perpetrati.

Pur troppo, la perseveranza ai giorni nostri in tal concetto da parte di uno o due fossili di dottori, lascia credere ai molti che anche la rinnovellata antropologia criminale non consista in altro.

Il Baldinucci ha dato per sicuro che Michelangelo da Caravaggio, « siccome d'animo scomposto, era d'aspetto rozzo e brutto anzi che no »; e il Bellori, che scriveva a un cinquantennio circa dalla morte del pittore (la prima edizione delle *Vite* è del 1672) gli assegnava « color fosco, foschi gli occhi, nere le ciglia ed i capelli », ed avea modo di soggiungere con ingenuità: « Tale riuscì ancora *naturalmente* nel suo dipingere ».

Il medaglione premesso alla Storia belloriana, « ritratto al naturale », s'intona al surriferito convincimento: il Merigi da sotto una fronte corrugata e due spessi ispidi archi sopracciliari, riguarda quasi feroce. Un naso trilobo e a lungo dorso spianato; tumide le palpebre, le labbra, ed ossuta la guancia. La destra par che impugni con vigore uno stocco plebeo, piuttosto che l'arma cortese del cavaliere gerosolimitano.

Forse obbedì allo stesso pregiudizio chi dipinse il ritratto posto ufficialmente nell'Accademia di San Luca, e chi credette autentico l'autoritratto caravaggesco del Museo di Braunschweig, quel gentiluomo sospetto dal volto magro e di pel rado, pressochè immerso del tutto nell'ombra, cogli occhi alquanto strabici e per nulla rassicuranti, con una mano presso l'elsa della spada, l'altra ignobilmente affondata nella tasca.

Nella medesima categoria di ritratti, influenzati dal sentimento, si ordina la caricatura del Merisio, attribuita ad uno dei Caracci: il sinistro villano (Galleria Sciarra-Colonna e Pinacoteca di Napoli) che divora legumi, dentro di una muda, rischiarata per angusto pertugio.

Le immagini più sincere del volto di Caravaggio, si riducono a tre: la prima, coincidente coll'età giovanile (Museo di Budapest) e sottoscritta dalla nota terzina:

« Da Caravaggio son pittor meschino
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete feci al Sansovino »;

la seconda, che fa la parte di Golia decapitato, nel *David* in mezza figura della collezione Borghese; la terza, l'autoritratto degli Uffizi, che, fatta qualche riserva, con probabilità risponde allo stadio più inoltrato della breve vita dell'artista (1).

In tutte e tre la fronte si presenta vasta e a piano verticale, così da far dedurre un angolo facile non ristretto; il naso retto e regolare; il taglio degli occhi di lunghezza e inclinazione normali; castanei-scuri i capelli, i folti sopraccigli e le iridi; gli orli rossi delle labbra accentuati, senza però giungere alla sporgenza del prognatismo labiale. Dentatura pur senza anomalia, chè tale non potrebbe esser giudicato un dubbio diastema (soluzione tra i singoli denti) rilevabile nella bocca dischiusa di Golia-Caravaggio. Nium accenno di asimmetria; sviluppo del segmento cranico, non minore di quello del viso; in conclusione, frontespizio più d'intellettuale che di criminale; e cera bonaria da cattivar meglio confidenza che paura.

(1) Veggasi nell'*Atlante* un autoritratto giovanile, di recente attribuito al Caravaggio con qualche fondamento.

Mi si comunica (13 febbraio 1913) da uno studioso del luogo che in Caravaggio esistono tre casate Merisio, ritenute propagini dello stesso tronco del pittore; e che i tre rispettivi Capi di famiglia, viventi, riproducono con molta approssimazione le linee e la mansuetudine del ritratto degli Uffizi.

Notevoli, in questo, i segni di anticipata maturità — canizie, rughe frontali e orbicolari, gote avvizzite, profonda piega nasolabiale — che, o attesterebbero un precoce logoramento organico, o darebbero ragione a chi ha riportato addietro di circa un decennio la nascita del Caravaggio (*n.* secondo von Kallab nel 1565 o nel 1560) e lo ha fatto vivere quarantacinque o cinquant'anni, in cambio di quaranta.

In altre opere ancora è stata rintracciata la fisionomia dell'autore, p. e, in uno dei giuocatori (il penultimo a sinistra) della *Partita alla morra* dell'Accademia Senese. Di lui ricompare il preciso profilo nel viandante men giovane delle *Sette Opere di Misericordia* di Napoli. Nemmeno sarebbe da contestare una fraterna somiglianza nei connotati del *Sonatore di chitarra*; vi si opporrebbe solo il troppo roseo della carnagione, la quale invece par tendesse davvero al bruno in Caravaggio.

Il quadro senese e il napoletano porgono inoltre qualche informazione sulla statura non mediocre dell'artefice. Ben modellate e distinte le sue mani, siano esse in realtà quelle che pizzicano le corde musicali (Pinacoteca di Torino) o le due che reggono la tavolozza e il pennello (Uffizi).

Dall'ispezione antropologica, forzatamente frammentaria, da quello che i clinici chiamano esame obbiettivo, volgendoci ora all'« anamnesi », ossia rimontando verso le circostanze della nascita e dello sviluppo del pittore, non ha da venir trascurata la fertilità della sua terra d'origine.

Caravaggio, piccola area di suolo, aggregato civico di poche migliaia ha prodotto all'arte un manipolo di eletti. Oltre Polidoro Caldara (1495-1543), il veloce e pellegrino ingegno, quale fu definito dal Vasari, procede di là un Nicolao del decimoquinto secolo, che lasciò buoni dipinti nella chiesa francescana di San Bernardino fra la contrada di Caravaggio e il famoso Santuario. Fu soprannominato Caravaggino, dalla propria zolla nativa, il Secchi, Gio. Battista, che operava nel 1619, non oscuro

rampollo della scuola lombarda. Gli è concittadino Fabio Mangone, l'architetto di fiducia del Cardinal Federigo Borromeo, che commise gli, fra gli altri edifizii, il Collegio Elvetico e la Biblioteca Ambrosiana. Il Bortolotti registra tra gli artisti della regione gli architetti caravaggini Perino Gritti, Bartolomeo Prata, un Giuseppe — da Car.^o — e un Claudio Massarelli, miniatore. Che in Caravaggio abbia sortito i natali anche Luigi Cavenaghi, l'ingegnoso salvatore del *Cenacolo* leonardiano, non dee sembrar dunque uno sporadico capriccio del destino.

È presumibile che la disposizione artistica abbia fluito in Michelangelo per una vena ancor più diretta e prossima del terreno originario; e cioè per il rivo gentilizio, se è storico che il padre « assai honorato cittadino » — secondo il documento del medico Mancini — era maestro di casa ed *architetto* del Marchese di Caravaggio. Il che manda all'aria la tradizione, raccolta dal Bellori, che Michele nato da un muratore, avesse, al pari del conterraneo Polidoro, portato da ragazzo il vassoio della calce e le colle a taluni frescantì. Quasi certamente, insomma, un germe di retaggio omologo fu trasmesso in quel cervello dal ceppo familiare, che l'erede con tanta ingratitudine — come s'udi — volle misconoscere.

Non siamo in grado di cogliere, sull'albero genealogico, altra cognizione all'infuori di quanto concerne due consanguinei; un fratello, molto pio sacerdote, ed una sorella che ci fanno ritenere monaca le allusioni (*Cap. I*) alle sue « pudiche e verginali preghiere ».

Di un'importanza non lieve emerge il dato « anamnesticò remoto » delle « malattie pregresse ».

L'infermità, che gli fece cercare asilo alla « Consolazione » fu di quelle che domandano un lungo tratto per la reintegrazione in pristino, se ne viene specificato che la convalescenza gli offrì tempo di dipingere *molti* quadri per il Priore dell'Ospedale. È da sospettare si trattasse di febbri romane protratte e spossanti: e chi sa non fosse proprio una ricaduta l'altra malattia del 1599, dopo la quale — stando alle risultanze del processo di Onorio Longhi col pittore Mareo Tullio — Michelangelo, ancor valetudinario, era così debole che dovea farsi reggere la spada da un fanciullo, e non riusciva a trarla di propria mano.

L'esagerata e morbosa irritabilità di lui precorse alla sua andata a Roma, poi che i primi informatori annotano le « discordie » o « stravaganze » a Milano, quindi la fuga a Venezia, provocate da « calore e spirito grande »; ma logica è l'illazione che le condizioni di pronta esauribilità e di eretismo di quel sistema nervoso si fossero aggravate sotto gli assalti ripetuti della febbre periodica, sotto l'intossicazione del virus malarico.

Ben ci guarderemo dal togliere qui a volo un caso dimostrativo per le relazioni — in questi ultimi tempi intraviste o sognate — fra malaria e genialità. Sta però abbastanza solido il fatto che, specialmente dopo il 1599, dopo la presunta ricorrenza della malattia estenuante, la condotta criminosa del Merisio s'intensificò e s'affrettò coi caratteri e il ritmo appuntati nel trascritto « curriculum ». È pur conseguente il supporre che la così detta « febbre maligna », la quale lo colse lungo la spiaggia tirrena nei mesi primaverili o estivi (1) del 1609, e che in pochi giorni lo abbattè, fosse un ritorno dell'antico male, riacceso dagli strapazzi, esacerbato dalla *perniciosità*.

E così la « fosea » sembianza fisica dell'artista, interpretata come uno specchio veritiero della sua anima perversa, a misteriosi riflessi di ombra sulle sue pitture, non era forse che la tinta rivelatrice d'un sangue infetto, il color terreo di un recidivo e vittima della malaria.

(1) Per il Baglione e pel Bellori, la data della morte del Caravaggio avrebbe coinciso colla fase del solstizio e col sole estivo; invece, secondo l'unica traccia nei Registri parrocchiali di Sant' Erasmo a Porto-Ereole, la fine di Caravaggio sarebbe caduta nel 2 maggio: « 1609, A 2 di maggio il signor Michele morto nel ospitale fu sepolto in Santo Sebastiano », chiesa che esisteva a un chilometro da Port' Ereole. (Debbo l'informazione alla cortesia dell' Arciprete, Don G. Paradisi; 7 novembre 1912).

CAPITOLO V.

Le varie sensibilità e la reazione motrice

I critici e gli storici di parte legalitaria, quando segnano la derivazione di scuola dell'illuminare e del colorire di Caravaggio, fanno come gli orologi di Carlo Quinto; e per gli uni essa vien dritta da Giorgione, per gli altri da Lorenzo Lotto, per i terzi da Tintoretto, per gli ultimi.... non so più donde; ma tutti s'accordano, in un perfetto unisono muto, nel tacere circa il procedimento dell'imitazione. Menzionano l'influenza del maestro sul seguace colla stessa rapidità come s'accennerebbe al rimbalzo d'un fascio luminoso contro un'esanime superficie riflettente; scordano che il luogo d'incidenza dell'influsso — l'occhio — è un organo vivente e complesso; e che neglignendolo, non si ottien risposta del perchè il riverbero o imitazione abbia potuto avverarsi.

Sensazioni di luce

Nell'artefice nostro si esemplifica il caso molto frequente — non dunque generale, e ci provammo innanzi a dimostrarlo — in cui l'organo visivo adempie alla primissima parte nel concerto degli strumenti sensorii partecipanti in vario grado all'esecuzione pittorica. E, della multipla funzione visuale, gli fu segnatamente propizia la sensibilità luminosa e cromatica.

Nello « scorto psicologico » (*Cap. III*) mandato avanti a questa dissezione analitica, si diede peso alla causale affettiva del chiaroscuro del Caravaggio, massime nei lavori simultanei al periodo più drammatico della sua esistenza; ma, poichè contrasti

trapassi giuochi di luce ed ombra brillano fin dalla prima ora nell'opera, e sempre dove più dove meno la accompagnano, sembra anche giusto farli risalire a un'origine sensoriale; ossia alla pronta, squisita eccitabilità retinica, che faceva accogliere e conservare al pittore la retta percezione delle sfumature, delle combinazioni, delle lotte del bianco e del nero, e glie ne rendeva agevole e gradita la riproduzione.

È per questa dote nativa che gli riesce facile e caro di inseguire il raggio luminoso per ogni verso delle sue direzioni e deviazioni, sia che si rifletta o si rifranga, sia che venga intercettato ed intagli su campo chiaro il contorno delle ombre lunghe ed oblique.

Egli ferma la vibrazione del lume quando inargenta le corazze dei guerrieri o le squame dei serpenti (*Alof de Wignacourt, Amor Sacro, Risurrezione; Negazione di San Pietro*, a S. Martino ecc. . . . *Medusa*); quando si accende nella lama o nella guardia d'una spada (*David, Buona Ventura*); quando esplode sulla pagina d'un libro, sur una tovaglia di mensa, o su un lenzuolo funerario (*Ispirazione di San Matteo, Cena in Emaus, Opere di Misericordia*); quando svela le convessità e le venature d'una cassa armonica o affila lo spigolo d'un tavolo (*Quadri della Musica; Sant' Antonio*); quando tornisce un' aureola, un pastorale di vescovo, un freno di cavallo (*San Nicola da Tolentino, Seppellimento di Santa Lucia, Conversione di San Paolo*); quando lampeggia sulla curva d'un'unghia o d'una nocca digitale (*Gioco di carte* e altrove); quando fa squillare come se fosse percosso (*Morte di Maria, Decollazione di San Giovanni*) l'orlo d'un bacino di rame

Più sottili modificazioni d'intensità luminosa sa cogliere — epperò dà saggio di vieppiù acuta visione — allorchè compiacesi, oltre che dei *riflessi*, dei raggi *refratti*, quando spia il comportarsi della luce attraverso materie ed oggetti diafani. « Sparse li fiori di freschissime rugiade ed altri quadri eccellentemente fece di simile imitazione . . . » scrive il Bellori, e ci fa pensare ai naturalissimi scherzi del sole contro i vasi di gigli e margherite posti sul tavolo del *Cardinal Barberini* o della *Liutista* dell'Erémitage. Sta ai piedi di *Maddalena pentita* l'ampolla cristallina dei profumi. Non avrebbe potuto una sostanza fotografica, meglio del fondo oculare dell'artista, fissare

il battito di luce sul vetro e a fior del liquido, o l'immagine ivi specchiantesi delle perle, sgranate all'intorno.

Il *Narciso*, che sè rimira alla fonte ondulata, è tèma che solo osarono proporsi un paio d'occhi, a cui non isfuggivano le più minute oscillazioni dei toni di luminosità.

Sempre per la stessa raffinata virtù di « spiriti visivi » — così un mio collega medioevale direbbe — il C. dispone di tutta la gamma dei grigi, e lo addimosta nella trattazione frequente delle pieghe o delle finì increspature nelle stoffe omogeneamente bianche. Raggiunge così l'inganno del vero nei candidi panni sottostanti al *San Giovanni* (Doria) o al putto della *Madonna di Loreto*, nel lino del *Cristo alla colonna*, nelle linde camicie o tuniche, onde suole vestire gli attori delle sue composizioni: il medesimo *Narciso*, il *David-Borghese*, la *Maddalena*, le *Suonatrici* di Vienna e Pietroburgo, la *Zingara* del Louvre, il chierico delle *Opere di Misericordia* e *Paolo V*, nelle inamidate cotte, folte di pieghettature.

I due semplici elementi del bianco e nero, dove la sua sensibilità retinica gli permette di attingere innegabili successi, finiscono per allettarlo. Oltre il chiaroscuro truce, a scopi tragici o demoniaci, c'è nel Merisio un ombreggiar di bravura e quasi giocondo, con una finalità estetica a sè. Non forse celano tale intenzione le ombre bizzarre degli strumenti, le quali nel *Concerto dei giovani* invadono le facciate della musica e le facce degli uomini? o la siloetta che, della mano fortemente illuminata, si stampa (*Suonatore* di Torino) sul piatto della mandòla, come sur uno schermo? Rivedendo quella mano scura su fondo chiaro, accade di rievocare un « dettaglio » consimile della *Ronda notturna* di Rembrandt, cioè la sinistra, del Capitano Banningh Cock gesticolante, che si proietta sulla dorata veste del Tenente. E questa, che è in noi una ovvia associazione mentale, forse fu una reminiscenza di discepolo indiretto, o di ammiratore, nel cervello del Caravaggio fiammingo.

L'armonia o l'antitesi tra luce ed ombra è l'argomento fondamentale nella vasta tela della chiesa della Misericordia. La face mortuaria, che al centro del quadro diffonde un'ampia lucida sfera a cerchi di splendore digradante, è la fiamma vitale della figurata istoria; ne è, più che l'aneddoto, il vero protagonista. Porge agio all'autore di sfoggiare la non comune perfezione

del senso visuale e di allegrarsene. In quel buio altare di Napoli conservasi latente la scintilla ispiratrice degli Honthorst, dei Rembrandt e dei moderni loro persecutori; sopravvive, dimenticato e appena decifrabile, uno dei preziosi incunaboli dell' « illuminismo » nuovo ed antico.

Sensazioni di colore

Se fosse esatto quanto affermò lo storico secentista, non trovarsi che il Merisio adottasse cinabri ed azzurri, tenuti in dispregio come « veleno delle tinte », e solo averli usati eccezionalmente e smorti, ci troveremmo a mal partito nella verifica approssimativa della sensibilità cromatica. Le vedute dottrinali dell' artefice, conferendo a lui un daltonismo volontario, nasconderebbero a noi un lato della sua funzione visuale. Ma il modesto e, se vuolsi, burocratico censimento di colori, istituito su una serie di pitture caravaggesche, risolve che le tonalità diverse della prima e sesta tinta dello spettro furono impiegate con maggiore abbondanza del « talvolta » di Bellori, e più ancora di quel che risulterebbe da una nostra impressione sommaria delle opere.

Che l'aria turchina e chiara « non venisse *mai* colorita », secondo il reciso asserto del biografo, è subito contraddetto dal fondo di cielo nel *David*-Spada e da tutto il sorriso primaverile nel *Riposo* della Doria. Troppo poi dilaga la macchia di sangue inzuppante le vesti di *San Matteo* martire; e troppo ne cola dal capo mozzo di *Medusa*, perchè si ammetta nel loro pittore una avversione pel rosso.

Quando, per diagnosticare il senso cromatico d'un genio poetico (1) il fisio-psicologo ricorse alla statistica degli aggettivi di colore, ciò sembrò sulle prime a ragguardevoli uomini di lettere, un metodo fallace e strano di critica. Ben più stranamente, costoro opinavano forse che le parole significatrici di fantasmi sensoriali saltassero spontanee e dirette dalle file del

(1) Cfr. nel *Saggio psico-antropologico sul Leopardi* di M. L. PATRIZI il paragrafo sulla sensibilità cromatica del poeta. (Fratelli Bocca Ed., Torino 1896, pag. 97-98).

**Specchietto dei colori elementari e misti
di alcuni quadri del Caravaggio**

COLORI ELEMENTARI					COLORI COMPOSTI	Numero e nome delle pitture esaminate
Fondamentali per le sensazioni di colore (Young-Helmholtz)			Altri colori semplici		Gradazioni dal marrone cupo al nocciola chiaro	
Gradazioni del Rosso	Verde	Violetto	Giallo e Aranciato	Azzurro e Indaco		
11	7	3	7	5	15	25
(44 %)	(28 %)	(12 %)	(28 %)	(20 %)	(60 %)	1 — Martirio S. Matteo 2 — Deposizione 3 — Falso giocatore (Dresda) 4 — Giuoco delle carte (Rothschild) 5 — Fuga in Egitto (Doria) 6 — Fuga in Egitto (Recanati) 7 — S. Giovanni (Doria) 8 — David (Spada) 9 — Morte della Vergine 10 — Chitarrista (Torino) 11 — Suonatrice di liuto (Vienna) 12 — S. Nicola da Tolentino 13 — Narciso 14 — S. Antonio 15 — Convers. di S. Paolo (Roma) 16 — Crocifiss. di S. Pietro (Roma) 17 — Madonna di Loreto (Roma) 18 — Risurrezione (Napoli) 19 — Negaz. S. Pietro (Vaticano) 20 — Zingari (Modena) 21 — Madonna del serpente 22 — Anacoreta 23 — Opere Misericordia 24 — Flagellazione 25 — Ritratto di donna (alla Corsini)

Osservazioni. — Escluse dal *giallo* le carni; dal *marrone* i metalli, le terrecotte, il cuoio, il pane, il legno, ecc.; esclusi dal *verde* i vegetali, le frutta, le palme dei martiri, ecc.

dizionario alla penna del poeta, non già da entro il cervello, non già dal patrimonio interno di immagini, a cui quelle erano avvinte.

Uguualmente, ora, di fronte al pedestre computo percentuale dei colori semplici o composti in una produzione figurativa, i

critici togati potrebbero essere del contrario avviso che le tinte si appiglino fortuitamente ed immediatamente al pennello, dalle mestiche dell'autore o dalle tavole dei suoi maestri; ma non abbian dipendenza di sorta dal grado di eccitabilità, dalla capacità apprensiva in lui di alcune fibre retiniche; nè dalle note cromatiche dominanti nella mente sua; nè dall'azione elettiva dell'umore sulla tavolozza..... Del che, per altro, sarà continuato a suo luogo il discorso.

Intanto dallo Specchietto si trae che il *senso* cromatico di Caravaggio era *normalissimo* nella sua estensione, pur essendo esposto, come si vedrà, al riflesso d'un *sentimento non normale*; e che a tutti i tratti della scala dell'iride corrispondeva una percezione corretta, benchè questa si esercitasse con maggior frequenza intorno a taluno di essi.

L'abbassamento di tono, quella specie di sordina che gli ascrissero d'aver imposto al clamore dei coloristi veneti, rinforza la prova della delicata sua sensibilità cromatica.

Di regola i pittori precorsi e coetanei a lui, non tutti esclusi i principi del colore, sciorinavano all'aperto le vesti dei proprii personaggi; faceano un po' come Nausicaa, la regal lavandaia dell'*Odissea*, rasciugante sulla spiaggia assolata del mare i variopinti pallii di Corte. E tra le sporgenze e i seni delle pieghe, tra le parti del manto, esposte direttamente e no alla gran luce, v'era sempre il salto di tono da sole ad ombra. Per esempio, nel celebre affresco del rivale, nell'*Aurora* di Guido, i veli delle Ore e il mantello dell'Apollo — sui quali son distribuite le sette tinte dell'arcobaleno — mostrano, tra le aree più e meno illuminate, la differenza tra minima e massima saturazione del rispettivo colore.

Simili sbalzi non erano permessi al Caravaggio. Radunando egli i propri eroi nelle taverne, nelle prigioni, e in altre scene chiuse, gli convenivano sfumature più gradualì di colore, meno, s'intende, per quelle zone dove saettava il dardo luminoso, suo segno di riconoscimento; e all'uopo lo soccorreva la sottile discriminazione di toni molto vicini, in altre parole la « sensibilità differenziale » cromatica.

Per non fare ogni volta un appello dei quadri, e per citar pochi fatti accertabili nelle riproduzioni autocromatiche, sottoponesi al lettore (Vegg. *Transito della Vergine*) il trapasso appena

percettibile di rosso che c'è, dal braccio disteso della morta, al torace, là dove il panno ha un minimo vantaggio di luce per il chinarsi dell'apostolo che si terge il pianto coi dossi delle mani. Come anche è semitonato lo schiarire della tinta ranciata sul lembo anteriore della veste nella giovinetta bionda che siede in lagrime! Nel *Chitarrista* di Torino è un soffio la differenza del color marrone tra i lati, sinistro e destro, del giustacuore; e la varia intensità del verde, nelle sinuosità più superficiali della camicia di seta, oscilla tenue, quale in natura sulle ondulazioni d'una foglia. Nella *Fuga in Egitto* di Recanati le pieghe della gonna di Maria e della tunica di Gesù confluiscono, ma non si mescolano, perchè è conservata perfettamente la minuta distanza fra le gradazioni dei due rossi.

È diffusa nozione che la preferenza dei colori vivaci e la dissuetudine delle tinte intermedie non stanno sempre in proporzione diretta con l'acutezza visuale per i medesimi; che anzi talvolta (*Cap. VI, LIBRO I*) la sensibilità della rétina, ottundendosi, conduce l'artista a una veemenza cromatica, quasi fosse il sordastro che grida tanto più forte quanto meno ode. Il Merisio, avvolgendo di modeste stoffe, e non di bandiere, molte persone dei suoi drammi, simulando magistralmente il panneggio colle mezze tinte poco luminose, raggiungendo l'illusione nell'imitar gli aspetti neutri del legno, della terracotta, del cuoio, ecc., che sono come i rumori sommessi, i sussurri nel dominio della visione, palesa pur per questa via una rétina reagente a stimoli minimi, cioè un senso integro e fine per il colore.

Il Bellori, riservato ammiratore, e il Caracci, avversario, gli riconobbero la genialità creatrice d'aver ridato il sangue alla pelle umana, cacciandone il belletto, d'aver dipinto nudi « quasi macinasse carne in vece di colori ». E da quale occulta manipolazione era fabbricato il miracolo, se non, principalmente, dalla capacità di percepire ritenere confrontare gradi imponderabili di chiarezza, rinforzi ed attenuazioni dolcissime di tinte? Chi nella storia dell'arte dà i pieni poteri alla scuola e nulla alla fisiologia del pittore, di fronte a quest'interrogativo risponderebbe secco: « Da Giorgione! » — Sì, Giorgione, ma . . . sentito da quella tal rétina, ma veduto dall'occhio che abbian tentato di ricostruire.

I colori temperati, abituali al Nostro, le ottave basse, diremo, dalle cui combinazioni s'intessè la sua grave sinfonia coloristica, preparano già all'accertamento negativo di quelle stonature, che invece stridono nelle tele di non pochi valenti. — E scrivendo così, mi vien di pensare a un maestro rafaelita del cinquecento, ad Innocenzo da Imola, perchè proprio ieri il suo *Sposalizio di Santa Caterina*, nella chiesa di San Giacomo in Bologna, mi urtava collo strepito dei verdi disarmonici, mentre la « Fuga in sol minore » di Frescobaldi scorreva dall'organo a blandire piamente le anime nostre. — Caravaggio non stona neppur le poche volte che mette mano agli acuti della tavolozza. Nella *Deposizione*, accosta sugli omeri di San Giovanni i due « complementari » rosso e verde. Nella recanatese *Fuga in Egitto* e altrove, adopera l'accordo non perfettamente consonante, ma accetto da secoli a tutti gli occhi, quello del manto azzurro della madonna sopra la veste rossa. Nel *Gioco di carte* adorna armonicamente di liste nere il giubbone giallo del giuocatore frodolento. Nel *Riposo* della Doria forma un accoppiamento gradito tra il violetto della tonaca di San Giuseppe e il giallo marrone del copioso mantello. E quando chiuse il fulvo *Narciso* in brache turchine e corsetto di damasco celeste, a specchio dell'acqua azzurrina, certo sentiva la consonanza derivante dall'approssimare i diversi gradi di saturazione d'uno stesso colore.

Può darsi che la regolarità e la sottigliezza del senso cromatico avessero reso naturale a lui anche l'altro artificio — del quale l'intuizione prima si fa ascendere (*Cap. VI, LIBRO I*) a Giorgione e a Tiziano — di usare preferibilmente nei primi piani il rosso « che avvicina » e nei piani posteriori l'azzurro e il viola « che allontanano ». Nella *Suonatrice* della « Liechtenstein » il panno spiovente sullo sgabello, alla soglia del quadro, è rosso, ed è pure rosso il tappeto sul tavolo che sporge innanzi nel *Chitarrista*. La madre di *Cristo morto*, coperta il capo e le spalle di manto turchino, è più indietro di Giovanni in pallio vermiglio. Nel *Transito di Maria*, il cadavere della Vergine vestita di rosso, e l'apostolo ampiamente togato nello stesso colore, e il voluminoso festone della cortina rossa vengono innanzi: il fondo vien spinto indietro da una tinta scura violacea.

Ma sull'argomento della terza dimensione, della profondità, cadrà in acconcio qualche altro tocco, quando venga la volta del composito senso « stereognostico » e del rilievo.

Sensazioni visuali di forma

Dappoi che non importa qui di distinguere quanto delle sensazioni visive di forma abbia rapporto colla nettezza e grandezza dell'immagine retinica, e quanto coi movimenti oculari, non c'è da spendere intorno ad esse troppe parole. È detto l'essenziale quando si riassume che non furono in Caravaggio all'altezza delle sensazioni luminose e cromatiche; e se ne porga la facile dimostrazione.

L'elogio d'esser venuto al mondo colle seste negli occhi, secondo la frase del suo grande omonimo, non era davvero fatto per lui. Uno dei suoi primi prodotti grafici, il rame della *Zingara chiromante*, dedicato al Cavalier d'Arpino, come a maestro, ha la portata d'un atto ufficiale, quasi d'un tèma d'esame che fosse stato proposto al giovane Merisio per mettere a cimento alcuni dei requisiti visuali del buon pittore. V'è scritto a chiare note che il senso della proporzione era ancora da organizzarsi. Il vecchio barbuto, che s'appoggia alle spalle del cavaliere, lo si diagnosticherebbe, dalle mani, un « acromegalico », cioè affetto da gigantismo delle estremità; e non è meno fuor di misura, oltre che scorretta nel disegno, la destra del mariuolo che scappa colla borsa involata. Nè potrebbe giustificare l'errore colla tecnica improvvisata del bulino: nel dipinto di Recanatì (*Madonna dell'Insalata*), che un fascio di ragioni fa collocare tra le opere giovanili, il celeste putto apportatore delle palme possiede un pugno di maschio adulto, nonchè terrestre.

Questa scarsa giustezza d'occhio riappare in alcune composizioni della maturità. Enormi e deformi sono le mani nel quadro de *Gli zingari* alla Pinacoteca Estense e nel *Narciso*; esagerata la lunghezza degli arti superiori in colei che, nella *Decollazione di San Giovanni* (Malta), regge il catino; ancor più lo è il braccio non armato del carnefice di *San Matteo*. Un bigotto del lombrosianismo della prima maniera scoprirebbe avere il Merisio indovinato il carattere della maggior estensione

delle braccia in quei delinquenti che sono i carnefici. Ma, ahimè, le medesime fattezze antropometriche il pittore nostro le conferiva anche agli angeli. Infatti i due, sotto il trono di *Santa Maria della Misericordia*, hanno una « grande apertura » delle braccia, leggermente sospetta di criminalità!

Il proposito di riserbare una trattazione indipendente alle immagini ottiche di moto, seguendo l'ordine adottato nella parte generale, mette qui il punto all'argomento delle sensazioni visuali, e l'accapo a quello del senso acustico e dei fantasmi uditivi nelle creazioni caravaggesche.

I fantasmi uditivi

Il piacere musicale, di cui ascoltammo gli echi distinti nell'anima e nell'arte del lombardo Michelangelo (*Cup. III*), e che nuovamente ci intratterrà nella prossima analisi dei suoi sentimenti, basterebbe a far ritenere non trascurabili le immagini uditive nel contesto della ispirazione plastica di lui. Ma, ad onta del suo diletto pei suoni, egli non può venir caratterizzato per un *grande integrale auditivo*. Non si ripercuotono nella sua pittura le voci imponenti del vasto mondo e delle attività collettive e sonanti dell'uomo. Neppure eccezionalmente, e neppure come sfondo scenico, vi stormisce un drappello d'alberi, vi esclama un'onda marina, vi romba il tuono od il vento. E sì che l'agitata sua vicenda di vita, le sue avventure di fuggiasco per mare e per solitudini di campagna e di spiagge gli avevano offerto ripetuta esperienza di simili fenomeni. Quell'una o due volte che la quercia rameggia nei cieli sereni (nel *David-Spada* e nel *Riposo-Doria*) vi si disegna immota e tacita; ed è quiete — sebbene dopo la tempesta — anche nel cielo nuvoloso del quadro di Recanati.

Se in qualche tela fa specchio il chiaro di un'acqua, è dell'umile scodella domestica, o, al più, d'un breve stagno tranquillo, non mai quella d'un fiume mormorante o d'altro corso più fragoroso. Salvator Rosa, l'*auditivo* tipico di nostra conoscenza, otterrà coi colori (mi giova l'impressione del vecchio storico Passari) « il sonito delle armi dei combattenti, il calpestio dei pedoni e lo scalpito dei cavalli ». Invece, se l'idea

d'un cavallo balzi alla mente di Caravaggio, non la scuote col bômbito del galoppo; il quadrupede sta fermo su quattro zampe (*Conversione di San Paolo*): e le armi e le armature, ch'ei con una certa frequenza introduce nelle sue finzioni pittoriche, non si urtano da rendere il cozzo metallico, ma tramandano muti bagliori (*Negazione di San Pietro* di Napoli; *Risurrezione* ecc.).

Del numeroso ambiente umano, egli di solito ebbe davanti allo spirito il ritrovo appartato, il piccolo aggruppamento che agisce e parla sommerso nel segreto d'una cantina o d'un carcere; non le folle irrequiete all'aperto, nell'opre chiassose della guerra o del lavoro. E l'ambiente naturale, dove avea pur attento spigolato per la imitazione spicciola di fiori di frutta di foglie, egli lo sentì, non nel suo insieme solenne, ma a brani, in maniera esclusivamente ottica, a superfici separate ed anguste, utilizzabili volta a volta per un ornamento, per una grottesca, per un episodio.

Negli artisti che abbracciano col pensiero lo spazio immenso, al cui centro i mortali si muovono e si tormentano, non appare questo aspetto frazionato della realtà del di fuori, non si ha la porzione scissa e inquadrata dell'umanità e della natura; ma si prova l'inganno che l'aria, la luce, le voci, gli atti degli esseri e delle cose continuino, vengano e vadano oltre i limiti della cornice. Siffatta ampiezza e varietà d'orizzonte, che in primo luogo deriva dall'indole mentale del pittore, s'accompagna di necessità anche coll'abbondanza delle immagini acustiche, coll'intervento degli spettri sonori, quasi che il senso dell'udito mettesse e moltiplicasse le scelte in un più largo cerchio del mondo. Non ciò in Caravaggio è da pretendere: il modesto materiale delle sue immagini uditive è costituito da voci umane isolate.

Indubbiamente egli si rappresentò le urla disperate d'una vittima quando pensò o quando colorì l'Isàcco che « grida » e cade nel *Sacrificio d'Abramo*. Alta è anche la voce di dolore in una delle Marie della *Deposizione*; e tre dei personaggi nel *Transito della Vergine* (al lato sinistro) declamano forte il proprio sentimento. Nella *Negazione di San Pietro* (Vaticano) escono parole dalla bocca spalancata dell'ancella, come pure dalle labbra del ragazzo che scappa nel *Martirio di S. Matteo*;

e un canto spiegato intona il sacerdote che porta il cadavere al sepolcro (altare di *Santa Maria della Misericordia*).

Sono pur gesti che presuppongono un fantasma verbale-uditivo, quello della donna che si porta le mani alle orecchie nel *Seppellimento di Santa Lucia*; e l'altro della vecchia che compie il medesimo atto nella *Decollazione di San Giovanni*, come volesse chiudere il senso a una straziante novella.

L'adibire l'arte grafica alla violenta espressione orale, la significazione dello sforzo del pronunziare e del cantare è un « test » di eccellenza, oppure è tutto il contrario? A noi è mestieri tirar di lungo nell'incontro con siffatti problemi collaterali, e tenerci paghi di intravederne l'interesse. Nell'enumerare entro le figurazioni del Merisio le parziali immagini uditive, e nel precisarne la specie, ci proponemmo di insistere sulla possibilità di rintracciare l'effettiva collaborazione d'un senso, che dai più è ritenuto ozioso, se non impacciante, al concepimento e alla fattura d'un dipinto. Riuscii di valutar la quantità e la qualità del contributo dell'orecchio in un tipo di auditivo non esagerato, non estremo; il che affida che nella maggior parte dei casi si avrebbe sempre modo di radunare questo nuovo fascicolo di note caratteristiche dalla produzione d'un artefice.

Sensazioni tattili e muscolari

Accolto il principio del sussidio delle rappresentazioni tattili, si nella creazione che nella tecnica pittorica, (LIBRO I, *Cap. III*) e indicata la via per dimostrarlo, una buona parte dell'opera del Caravaggio può venir citata a prova. Anzi è affermabile sinteticamente che il suo occhio trovò nella sensibilità della pelle una collaborazione più assidua di quella dell'orecchio.

Non senza il vigilante controllo delle rappresentazioni tattili, acquistò la virtuosità dei migliori Veneti nel riprodurre la varia consistenza delle chiome, delle vesti, dei tendaggi, delle pelliccie, delle piume, delle carni, provocando così da Annibale Caracci l'ingiuria ammirativa di *macinator di carne*; e dallo scrittore del « Microcosmo » il giudizio autorevole d'aver compiuto (colla *Vocazione di San Matteo*) « una delle più *pastose*, rilevate e naturali operazioni ».

Ma a suscitare le impressioni tattili del nudo umano non arrivò di salto. Son tinte d'un carnicino slavato, e non palpabili, le belle forme dell'angelo nel *Riposo* della Doria; nè ciò fu voluto per dare sembianze ideali al celeste personaggio, chè gli intendimenti di realtà terrena si affacciano in ogni altro aspetto della composizione. Anche le mani della *Maddalena pentita*, così tangibile d'altronde per la morbidezza delle treccie disciolte, non sono certo plasmate di carne sanguificata, ma d'una pasta rosea di cera. Il grado di solidità della polpa carnea è invece fermato a meraviglia nel terzo quadro della stessa Galleria, nel *San Giovanni nel deserto*, che non brilla solo di felice illuminazione. Saresti presso a credere che altre volte il Merisio, più che contemplare il modello, amasse accarezzarlo e tastarlo, rinnovando il gesto leggendario del maggior Michelangelo. Tanto son lievi i passaggi del tono fisiologico di solidità che seppe conservare alla pelle ed ai muscoli e che soltanto hanno l'uguale nelle suddivisioni cromatiche dello stesso autore!

Dalla compattezza delle coscie negli angioli della *Fuga in Egitto* (Recanati) e dell'intero corpo del bambinello apparso a *Sant' Antonio*, passa al sodo robusto del divin fanciullo, nella *Madonna del serpe*; alla cute flessibile dell'addome nell'*Amore Signore*; alla floscia mammella della popolana caritatevole (Chiesa della Misericordia — Napoli); all'elasticità dei colmi seni della Vergine, compressi e sospinti dal corsetto, nell'elegantissimo movimento d'inclinazione (gruppo citato della Borghese). L'identico palpito di vita, percettibile fino all'illusione, è nell'ubertoso petto della *Santa Maria di Loreto*, non ultimo incentivo forse a quell'« estremo schiamazzo » di popolar favore, che il quadro sollevò nel 1597, e che tanto diede sui nervi al Baglione.

Alcuni seguaci, per esempio il Ribera, poterono anche sorpassare il Caravaggio nella descrizione dell'epidermide umana invecchiata, nella diligenza delle rughe, delle grinze, delle pieghe, per le quali a dir vero non è richiesta all'imitatore una straordinaria finezza d'occhio o di polpastrelli; ma, nel riprodurre le più tenui e normali gradazioni della compressibilità della sostanza vivente, egli rimase l'unico della propria scuola.

Il medesimo lavoro della cappella Cavalletti a Sant'Agostino è buona testimonianza della chiarezza di ricordi tattili, a cui l'autore dovette commettersi per il trattamento dei panni.

Segnammo già la verità del lino, onde la madre protegge l'ignudo dorso del figliuolo stupendo; non meno vera per l'occhio e per la mano è la stoffa che avvolge le anche d'uno dei pellegrini imploranti. E qual « maestro di panni » avrebbe attorto con maggior mollezza la tela della manica rimboccata della Carità Romana (*Sette Opere*)?

Certo l'artefice senti sotto le dita la differenza, che lo spettatore assaggia colla vista, tra il berretto di feltro rosso del baro (*Giucoco di carte* di Dresda) e la giubba serica, ugualmente rossa, del giuocatore ingenuo; certo egli avea toccato, in maniera da non dimenticarsene più mai, la vellutata schiena del cavallo di *San Paolo* (S. Maria del Popolo); il lanuto vello indossato dal *David*-Spada; la soffice piuma dei pennacchi bianchi e neri sul capo al cavaliere della *Buona Ventura*.

All'infuori della visione stereoscopica, appannaggio di tutti gli artisti con due occhi; più della riconosciutagli consapevolezza dei piani dati dal colore; oltre il magistero del chiaroscuro, ond'Egli assurse all'altezza di iniziatore, una precisa sensibilità muscolare concorse, con ogni verisimiglianza, al carattere scultorio delle sue figure.

Già ha saputo il lettore che tal senso (LIBRO I, *Capo III*) è sparso nell'organismo e che non è localizzato nei muscoletti oculari, più di quello che non lo sia nelle dita del pittore o del plasta.

Risaltano quasi modellati « a tutto tondo » il *San Giovannino* della Doria e il fanciulletto che schiaccia il serpente nella già pala d'altare dei Palafrenieri. Li aggiriamo colle mani non meno che collo sguardo, i massicci avambracci dei militi poggianti al tavolo da giuoco (*Negazione di San Pietro* a San Martino); i torsi nudi della vittima e del carnefice nella *Decollazione di San Giovanni*, a Malta. E non potrebbero essere più marmorei, nella tela, i corpi dei *Santi Coronati Quattro*, dipinti — vedi caso — per un oratorio di scalpellini.

I contemporanei (tra essi lo Scannelli) quando censurarono il Caravaggio per l'ignoranza della prospettiva e dei piani, furono meno giusti di quando gli mossero biasimo per il difetto di disegno. Era voce in Roma (Bellori) che, figurando le deità pagane nel Gabinetto Fisico del Cardinal Del Monte, avesse

sfoggiato sottoinsù anatomici e gli scorti più audaci, appunto per respingere il biasimo imputatogli. Ma, della sua capacità alla rappresentazione prospettica della figura, restano indicatori sufficienti: il braccio, in sapiente scorcio, dell'angelo, che guida la penna di *San Matteo* (Berlino); quello del *David* che porta davvero innanzi il capo reciso di Golia: e spalla e mano sinistra del commensale della *Cena in Emaus* (Londra) che par sorgano perpendicolarmente dal piano del quadro e s'avanzino verso il riguardante.

Le immagini olfattive e gustative

Il ripetersi è *haïssable* al pari dell'« io »; ma il timore di venir fraintesi porta a ridire che, cercando immagini di sensibilità esteticamente vili (olfatto e gusto) nell'opera di un artista, non s'ha punto voglia di andar fiutando, come bracchi, le orme della degenerazione geniale, esercizio di venatoria scientifica ormai oltrepassato nell'Antropologia (LIBRO I, *Cap. IV*). Scopo consentaneo ad una biografia psico-fisiologica è di vedere se anche l'attività di tali infimi collaboratori sia stata parzialmente coinvolta nel dinamismo creativo, che non è mai costretto in un sol centro nervoso.

Amleto, nella scena del becchino, non avrebbe chiesto l'opinione dell'amico Orazio, circa il *puzzo* di Alessandro Magno sotterrato, se alla mente dello scrittore, mentre pensava o tracciava il dialogo, non si fosse destata una benchè pallida rappresentazione olfattiva. Se fantasmi del medesimo senso non si suscitavano in Leopardi, mentre apparivagli il volto di Aspasia o il paesaggio del natio borgo, non avrebbe associato il ricordo di lei al *profumo* di fiorita spiaggia, nè aggettivato con *odorati* i colli recanatesi. Su questo, l'accordo è unanime.

Ma se noi sospettiamo che un abbinamento di immagini, fondamentalmente simile, dovette determinare, nel dipinto caravaggesco del *Lazzaro risorto*, la finzione delle Marie che si schermiscono dal *fetore* del cadavere, una tal genesi dell'episodio non riscuoterà fede; e più volentieri lo si farà derivare dal di fuori dell'individuo, dalla ripetizione cioè d'un particolare storico e consuetudinario nella pittura di chiesa.

Sviluppando un embrione di statistica, abbozzata nelle pagine iniziali, enumeriamo qui una quindicina di « Risurrezioni di Lazzaro », evocate inintenzionalmente dalla nostra memoria e a sbalzo dalla storia artistica. Fra esse, sette hanno annotato il tanfo del morto, e nove no. Poi che la lettera della sacra Scrittura e la tradizione grafica esistevano per tutti gli autori, possiamo di nuovo chiederci il perchè soltanto alcuni di essi abbiano accolto l' « idea » della putrefazione, e gli altri l'abbiano omessa.

“ Risurrezione di Lazzaro „

con l'episodio olfattivo

1. di Beato Angelico
2. » Maestro di Marsiglia
3. » Sebastiano del Piombo
4. » Francesco Salviati
5. » Annibale Castelli (in San Paolo
di Bologna)
6. » Ignoto (in S. Cristina - Torino)
7. » Ignoto (Collezione Càmpori -
Modena)

senza l'episodio olfattivo

1. Mosaici di S. Apollinare
2. di Giotto (Padova)
3. » » (Assisi)
4. » Lorenzo Ghiberti
5. » Tintoretto
6. » Palma il giovane
7. » Rubens
8. » S. Moretti (in S. Lucia di Re-
canati)
9. » Ignoto (nel camposanto, *ibid.*)

E viene naturale il rispondere che l' « idea » nacque spontanea in coloro che ne conservavano la rappresentazione relativa, in quei cervelli che, colla rimembranza visuale d'un sarcofago scoperto, erano disposti a congiungere una risorgente immagine olfattoria, per quanto attenuata, un ricordo non estinto dell' odor cadaverico.

Per Caravaggio, data l'indole del suo umore, non escludiamo che il carattere curioso dell'aneddoto, abbia influito sulla sua introduzione nella scena; comunque, esso rimarrebbe in dipendenza della personalità dell'artefice, non del ripetersi di un motivo tradizionale.

Qualche altra impronta di sensazione umilissima si trova nelle pitture del Merisi, pur non includendo quelle immagini saporite che, insieme al sentore di cucina, esalano dalle sue predilette imitazioni di commestibili e di bevande. Fra i prodotti vegetali, dopo quelli graditi al palato, non disdegna le specie

aulenti; di fianco ai Ritratti, compone di buon grado mazzolini di gigli e gelsomini; nei radi suoi paesaggi semina la « viola odorata »; e, se gli giovi per lo sfondo una pianta da fusto, elegge l'odoroso lauroceraso (*Riposo* della Doria).

Uno spiritello maligno di parte avversa mi sussurra di noverar tra gli indizii di una vigile sensibilità olfattiva l'urna dei profumi a piè della *Maddalena pentita*. Se a quel vasetto, come nel capolavoro del Correggio, gli angioli birichini attingessero colle aperte narici gli effluvii, esso potrebbe esser citato in..... giudizio! Ma così com'è dipinto nella tela giovanile del Caravaggio, troppo è associato agli arredi abituali della biblica adultera; troppo appare un simbolo — proprio questo è il caso — della tradizione. E sta lì non per liberare all'aria spire di aromi, ma esposto ai raggi, come un gioiello di grazie luminose.

Il senso interno o cenestesico

Fu convenuto che di questa sensibilità più intima e vaga, zona confinante col dominio dei sentimenti, è interprete fedele lo stato dell'umore, risulti esso in maniera diffusa da soggetti e colori preferiti, o sia scritto inavvertitamente, quasi svolazzo grafologico del pennello, in qualche cifra minuta.

Nel bozzetto che precede si prese particolar nota delle espressioni di apparente letizia del Merisii (*Cap. III*). Si aggiunga la monelleria, in una delle prime opere, di effigiarsi colla volgare pezzuola annodata in capo; e, in una delle ultime (*Santa Maria della Misericordia*) il comico sconveniente di colui che tracanna il vino, o dell'inesperto vecchio poppante, che si lascia sfuggire dalla bocca le goccioline di latte; e sarà fatto il conto totale delle risate echeggianti nella pittura caravaggesca. Se ha potuto germogliarne tanta fioritura di giocondità, dovrebbero dunque dar certa in lui una cenestesia delle più fisiologiche, e a prima vista in dissenso coll'intonazione tragica di numerosi temi, colla tristezza delle tinte morte, col buio melanconico delle ombre. Il fatto però non ha nulla di troppo eccezionale, essendo noto che talora, in seno ad anime fosche e sconsolate di criminali, guizzano sinistri baleni di allegria. In Caravaggio poi la contraddizione ancor più si attenua, quando

si guardi più a fondo entro le sue scappate umoristiche. Le quali, in realtà, non paiono i sorrisi placidi di chi è contento del proprio benessere fisico, del suo destino, dei suoi simili, ma piuttosto gli sfoghi satirici di un irritabile, in condizioni permanenti di squilibrio nervoso; di un ribelle in assidua lotta con i casi della vita, cogli uomini, colle scuole. Ogni suo scatto di gaiezza è una smorfia canzonatrice contro qualcuno, un insulto vendicativo più o meno segreto, e magari un semplice dispetto. Qua è la baia contro l'ospite poco splendido; là una strofe mordente contro « Gioan Bagaglia »; colà è il proposito premeditato di prendersi giuoco dei committenti, siano i religiosi di San Luigi de' Francesi o i frati di Santa Maria della Scala; altrove è una sguaiataggine senza precisa mira personale, ma non tanto volta contro la tradizione, la religione, la moda, quanto concepita e pregustata coll'immaginar l'urto, lo sdegno degli ortodossi, degli accademici, dei beniamini del tempo. E, alla fine, il ghigno sardonico di una tempra poco felice e poco amorevole, su una base di sensibilità interna non propriamente sana e regolare; è la reazione cinica di un irrequieto, che sente le vicende a sé avverse e sé avverso al mondo; è l'arma impunita di un accattabrighe, che, quantunque incruenta, non par meno aguzza dell'altra ch'ei maneggiò senza ritegni e senza rimorsi.

La reazione motrice

Del corpo umano, il Caravaggio sorprese e restituì, non solo la fervida tinta del sangue e la plasticità della viva carne, ma ancora le molteplici mutazioni, più o meno fuggevoli, che gli atti imprinono al torso e alle membra. Fermò, colla prontezza d'un apparato fissatore, i gruppi muscolari in funzione, o che tracciassero curve di gesti, o che trasferissero parzialmente e totalmente la persona da un punto all'altro dello spazio, o che si tendessero in una contrazione persistente. I gagliardi movimenti di braccia e gambe, le agitazioni, gli slanci, gli sforzi prevalgono sulla posa, sugli atteggiamenti tranquilli e graziosi, sulla tenue minica del volto, la cui mercè le passioni e gli affetti parlano il loro sommesso linguaggio.

Un critico straniero, forse non senza ricordare quanto si scrisse intorno alle mani eloquenti degli apostoli leonardeschi, ha detto della loquacità delle mani nei postulanti della *Madonna del Rosario*. Ma in questa opera, l'espressione è affidata, non meno agli arti inferiori che ai superiori, non meno all'impostatura delle masse corporee, che alle falangi digitali. E in più altri quadri le figure, dal capo ai piedi, partecipano al simbolismo motorio, pressochè coll'irrequietezza di razze meridionali. Così, quasi napoletanamente gesticolano l'or menzionata *Madonna d'Anversa*, e l'alato ispiratore che scende su *San Matteo*; scappa a mani levate ululando uno degli astanti al martirio dell'apostolo; a un simile movimento estensivo — secondo la descrizione, che solo ne resta del Bellori — s'abbandona Giovanni nella *Cattura di Gesù*; e si aprono le braccia di *San Paolo*, supino a terra per la caduta da cavallo.

Hanno impeto melozzesco i grandi angeli calanti dal cielo nella *Natività* di Palermo e nelle *Sette Opere* di Napoli. Oh, come, in questa medesima tela, sono mossi e inclinati al cammino i due viaggiatori! Come precipita ginocchioni uno dei pellegrini, a piè della *Madonna di Loreto*, e come scatta sul sedile il convitato di sinistra della *Cena in Emaus*!

Tesi e densi di sforzo sono i bicipiti e i deltoidi negli scavatori della fossa per la *Santa Lucia*; i polpacci di Nicodemo, gravati dal peso di *Cristo morto*; le schiene di quel che fa puntello a *Lazzaro* stecchito e dei manigoldi inalzanti *San Pietro Crocefisso*; la regione lombare, incurvata dallo sforzo, nel portator di cadavere dell'altare della Misericordia....

Edotto anche dalla squisitezza tattile-muscolare — testè glie la riconoscemmo — il Caravaggio ha nozione dei diversi gradi di consistenza, per i quali trascorrono i muscoli in azione; sa il turgore compatto del movimento forzato; il rilasciamento, l'atonìa profonda del sonno (p. e. nel braccio pendulo di Maria addormentata del *Riposo-Doria*); la mollezza di cencio o la rigidità lapidea della morte (*Deposizione* e *Transito della Vergine*).

Questa visione movimentata dell'umanità, più che del mondo esterno, e, più che dell'umanità, del singolo organismo umano, in Caravaggio, gli storici dell'arte la illustrano con una imitazione di maniera, con una eredità intellettuale; e gli assegnano per genitore Jacopo Robusti, di conseguenza per nonno il Buonarroti, e per bisavolo Jacopo della Quercia; ed ignorasi se la

genealogia potrebbe risalire ancor più indietro. Dal loro punto d'osservazione gli psicologi son diretti a credere esser figlio il Caravaggio, prima che del Tintoretto, della propria struttura cerebrale.

Deliberatamente si volle discutere di queste immagini di movimento, fuor del paragrafo del senso visuale, perchè le riteniamo in relazione con un più complesso meccanismo. Ad evidenza palmare, il Merisii ebbe uno di quei costituiti figurativi, che specificammo *dinamici*, i quali, più che percepire il moto e l'azione, ne sono, per così dire, attraversati. Egli fu un riproduttore, un *attore*, meccanicamente vivace, dei suoi fantasmi artistici, a somiglianza del Buonarroti. Ma in questo supponemmo (LIBRO I, *Cap. VII*) che l'accentuata reazione motrice potesse trovar terreno organico acconcio nella molta eccitabilità dei muscoli (*contrattura*); invece nel Michelangelo *minor* è autorizzata l'ipotesi che il medesimo effetto avesse per causa un esaltamento generale della irritabilità, una facilità di scarica lungo tutto l'arco nervoso; dal centro visuale che accoglieva l'impressione di movimento, all'estremo opposto muscolare, riecheggiante irresistibilmente l'immagine percepita. Potresti definirlo il Caravaggio un impulsivo dell'immaginare artistico, pari a quello che si mostrò nella condotta quotidiana. Come, in lui, all'idea di scaraventare il piatto di carciofi sul volto al servo dell'osteria, tenne dietro fulmineo il gesto violento, così, nel campo mentale, alle rappresentazioni di atti, di movimenti, susseguivano tosto abbozzi di riproduzione, quasi schizzi iniziali, cartoni da lui stesso ignorati, da cui maturarono poi inconsciamente i suoi compiuti disegni. Concedasi venia all'avvicinamento un po' crudo dei due eventi fisiologici; scegliemmo questo esempio elementare per la necessità di riuscire meglio accessibili ai profani della psico-fisiologia, che sono i primi a diffidarne. Del resto i due fatti, così disparati in dignità, hanno il fondamento unico nell'eccesso reattivo d'un medesimo sistema nervoso.

Fornita in tal modo l'analisi *dalle sensazioni alla reazione motrice*, e scoperta la volta maestra su cui poggia l'edificio psichico dell'artefice, può dirigersi l'assaggio esplorativo alle altre arcate principali del sentimento, che con essa s'intersecano; e alle sopraelevazioni della volontà e dell'intelligenza.

CAPITOLO VI.

La vita sentimentale ed emotiva

Incredibili ma autentiche le storie di quei sonnambuli, che trascorsero periodi della loro esistenza, avvicinando una doppia vita. Umili domestici, o poveri garzoni di bottega (casi del Combe e dell'Hamilton) ogni sera, addormentandosi, diventavano principi della chiesa o milionarii, agendo e parlando in coerenza; e tutte le notti ripigliavano l'individualità fastosa, e tutti i giorni il proprio dimesso ufficio, con alterno oblio di questo o di quella.

Analogamente, in taluni creatori geniali, s'intrecciano senza mescolarsi, a quanto dicemmo, le due personalità del sogno artistico e del reale quotidiano. Ma il Caravaggio rimane sempre il medesimo, nella vigilia pratica e nella fantasticheria estetica; porta la stessa anima e gli stessi panni, così nel trivio come sul teatro. Ed è questa sua unità d'uomo e di pittore che ce lo pose primo innanzi come modello acconcio a studiarvi le coincidenze fra antropologia individuale ed espressione artistica. Nella cauta ricostruzione adunque dei sentimenti emozioni e passioni di lui, il racconto biografico e quello iconografico, generalmente consenzienti, non potranno a meno di conferirsi vicendevole risalto e di fondersi in una sintesi in rilievo, come fanno le due stampe simili d'una veduta stereoscopica.

Sentimenti nutritivi e sessuali

Se, anche qui, discorransi le note specie affettive in ordine inverso al loro grado di nobiltà, si scopre, incominciando, la tendenza al campeggiare di quel sentimento brutalmente fisiologico, che pesca nel fondo organico, nei bisogni della fame e della sete.

Come nei canti d'un Omero della decadenza, nelle pitture del Merisio si mangia e si beve ad ogni poco; e, dove la funzione nutritizia non sia esplicitamente disegnata, la sostituisce qualche boccone da mensa o qualche arnese culinario. Fra gli episodii registrabili della vita di lui, gli storici han dovuto contare ora i suoi rancori per le poche cene dell'ospite, ora la collera all'osteria per un condimento di carciofi, ora la dimestichezza e le risse in taverne varie di Roma e di Napoli. E l'opera ne sortì chiazzata con le corrispondenti volgari impronte. Già nell'iscrizione sotto il primo autoritratto, c'è l'accento appetitoso d'un paio di polli; e per tempo viene imbandita l'insalata e apprestati i pani e gli orci di vino nei due dipinti giovanili della *Fuga in Egitto* (« Doria » e Chiesa recanatese dei Cappuccini). Seguono i ghiotti grappoli di *Bacco fanciullo*, il « ragazzo che monda una pera con il cortello », il *Venditore di frutta* della Borghese e il ricolmo cestello dell'Ambrosiana. Nella *Suonatrice di liuto* (Pietroburgo) le pere, i fichi e i finocchi fraternizzano colle margherite, i gigli e i gelsomini. Ogni ben di Dio è sulla tavola del *Gaudente* (Sciarra-Colonna) e dei *Giocatori alla morra*. Impossibile giudicar spirituale o mistica la doppia edizione della *Cena in Emaus*; ma non per quell'uva fuor di stagione, che solo per ciò assurgerebbe a simbolica, bensì per quel panciuto cappone sulla tavola e quel trionfante pasticcio, nonchè per le faccie dell'oste e della sguattera, equiparate per importanza al Redentore. L'oste, si sa, è un personaggio solenne quanto il Cardinal Barberini, il Cavalier Marino, o Alof de Vignacourt; e posa per un ritratto a parte.

Il vassoio delle cibarie e il fiasco non han da restare assenti, neppur nella tragica azione del *Martirio di San Pietro*, chè i carnefici, non essendo angeli, han diritto di nutrirsi avanti e dopo il sudato lavoro. Forse al C. non potea capitar tema di miglior genio che l'illustrare il « Dar da bere agli assetati » tra le opere di misericordia; e nella pittura relativa, la macchietta dell'avidò bevitore gli nacque con evidente gioia sotto il pennello.

Ai poetici emblemi vegetali ed animali, di cui si compiacquero pittori garbati, come d'uno pseudonimo; alle anatrellé di Marco Palmezzano, al passero di Passerotti, al garofalo di Benvenuto Ferrarese, il Caravaggio preferisce le stoviglie del

cuoco o del cantiniere. Sovente la scodella è la sua firma. Un'altra sua sigla è il cespuglio di verbasco o tasso-barbasso (nel *Riposo* della Doria, nel *San Giovanni*, nella *Deposizione*); e nulla di strano ch'ei lo prediligesse per la somiglianza col cavolo o con la lattuga mangereccia. — Amici a diporto (riferisco un casuale esperimentino di psico-analisi collettiva) rasentano un greppo di strada copioso di tasso barbassi; e chi evoca il sinonimo botanico di « labbra d'asino »; chi va colla mente, appunto alla flora di Caravaggio; chi al motivo ornamentale della mole Sacconiana; chi recita il brano descrittivo della vigna di Renzo, dove i tasso-barbassi son nominati; il meno intellettuale fra tutti e il più buongustaio confessa che la pianta gli ricordava i cavoli e il loro delizioso sapore in salsa d'acciughe! —

Non colla sfrontatezza di questi sentimenti nutritivi sporgono nella produzione caravaggesca gli affetti genesici.

Non fu davvero misogino il Merisii, sentì la donna e non platonicamente, nè patologicamente. Se, a rilevare il suo omaggio alla realtà, anche nel campo dell'amore, non bastasse la raffigurazione di fiorenti forme feminee promettitrici di gioia, c'è il Notaio dei Malefizii che ha inquisito su un ferimento del Caravaggio per motivo d'una sua amante chiamata Lena, e c'è il pettegolezzo storico d'un quadro respinto dagli altari (*Transito della Vergine*) perchè la Madonna troppo rammentava una cortigiana di lui.

Diede accoglienza nell'arte anche a tipi muliebri dei meno estetici, ritrasse vecchie incartapecorite e faccie tumide di boeme con le labbra e gli occhi in fuori; i visi così poco piacenti della *Educazione di Maria*; e la nutrice malaticcia delle *Sette Opere*, pur essa di fisionomia zingaresca. Ma fu uno dei modi suoi di affermare gli ideali naturalistici; e si andrebbe a corsa sfrenata sospettandolo tòcco di quella degenerazione sessuale che, a Malta, fece folleggiar d'amore per una negra il sodale e seguace Lionello Spada.

La sana italica bellezza femminile agì più spesso sul senso e sulla mente del secondo Michelangelo; e, se alcune immagini lasciano supporre che ammirasse sovra ogni altro il genere grazioso — p. es. le due eleganti *Suonatrici di liuto* e la bionda fanciulla piangente della *Deposizione* e del *Transito della*

Madonna — il maggior numero attesta la predilezione per una figura forte e formosa. La giovane madre, presa a modello per la pittura a Sant' Agostino, è l'esemplare della donna bella, non migrata dal cielo o dalla favola, ma prossima e accessibile a lui su questo mondo. Slanciata di persona, vigorosa di spalle e di torace; florida nel volto, ma non così rosea e arrotondata, da escludere ogni ombra fra le fattezze anatomiche e da uguagliare piani ed angoli ossei; la faccia ovale con gli zigomi non invisibili, il naso retto e piuttosto lungo; puro il disegno delle labbra e delle sopracciglie appena arcuate; la treccia d'un castaneo caldo, meno infocato del veneziano.

A lei è quasi gemella l'avvenente popolana che istruisce Gesù fanciullo a schiacciare la testa del serpente; e, meno variazioni di tono nei capelli e di qualche tratto, mostrano una comunanza etnica e familiare la Madonna addormentata della Doria, quella del Rosario, l'altra di Casa Borghese, la massaià gentile e valida che asciuga la cicoria nel quadro per Monsignor Pandolfo Pucci. Si indovina un tipo affine anche nella morta di S. Maria della Scala, sebbene lo sfiguri nel viso e nel corpo l'incipiente corruzione cadaverica, immaginata o copiata dal vero.

A venuste complessioni di somigliante genere si volse il desiderio estetico ed umano del Caravaggio. Ma forse l'umano, il fisiologico, non ebbe il fervore di altre sue passioni. In una delle migliori opere, egli ha simboleggiato la prepotenza dell'amore (*Amore Signore*); la conobbe dunque, ma probabilmente all'infuori di sè. Lo schiavo del piacere amoroso, ha una devozione istintiva per tutte le donne, agisce inconsapevolmente da cavaliere verso ogni sottana, chè in ogni tempo la cavalleria, quando non fu difesa di deboli, fu, nei giovani, vigilia d'armi e manovra di conquista sessuale; nei vecchi, consolante « sostitutivo » di imprese virili divenute impossibili. Non aveva anima cavalleresca il Merisii, che si fece condannare più d'una volta per danneggiamenti ed offese, o a Bruna Prudenzia di Campo-marzio, o a Laura madre ed Isabella figlia. Se in lui, l'innata disposizione del maschio a corteggiare la femmina trovavasi in conflitto colle esigenze di sentimenti d'altra specie, questi avevano il sopravvento.

Non dunque dominato dall'amore, più dell'obbedienza a certi appetiti dell'uomo integro e in fresca età. Ma nemmeno eccesso entro sì ristretti limiti; il che traspare bene dalle manifestazioni artistiche. Consideriamo prima fino a qual punto il naturalismo, predicato ed operato da lui, spinse taluni temperamenti sessualmente predestinati. Il caravaggeseo Simone Vouet compone le *Tentazioni di San Francesco* (Chiesa di San Lorenzo in Lucina) così: presso un letto da lupanare una bagascia si sta svestendo; ha già denudata una spalla e la mammella, e fa l'atto di alzar le gonne col leggendario gesto di Caterina Sforza; l'umile fraticello si contorce a terra e si doma, l'inguine sinistro intenzionalmente coperto, perchè si immaginino ma non si vedano i mutamenti circolatorii indotti dalla seduzione.... — Quanti artefici si ispirarono poi a questo audacissimo duetto, per le « Tentazioni », andate in gran voga, di quello o di altro santo! — Caravaggio, il padre del verismo pittorico, non è mai portato a simili sfoghi di sessualità; non pensa, nè a San Francesco, nè a Sant'Antonio tentati; se gli avvenga di dipingere una bella peccatrice, ammantata braccio e petto sotto un'opaea camicia. Non gli passa per l'idea di figurar Veneri, nè Galatee, nè Andromede; non Salomee in danza procaee, non scandalose Susanne al bagno, non Lucrezie, nè Cleopatre scollacciate, che pur riuscirono a sedurre il vergine Guido Reni.

E si comporta così, non per imperizia tecnica del nudo; sappiamo con quanto plauso seppe riprodurne le linee e l'impasto nei corpi degli uomini, dei bimbi, degli angeli; e notammo anche come riuscisse a simulare il palpito dei seni turgidi di maternità.

Neppur potea esser trattenuto, un ribelle della sua tempra, dal timore di urtare, coll'esposizione dell'anatomia femminile, i religiosi e i laici committenti. Di quelli s'era divertito a sfidare il rifiuto; e questi, d'accordo coi primi nel caratteristico clima storico della Controriforma, che cosa chiedevano di meglio ai compiacenti Caracci e Caracceschi trionfatori, se non gli stimoli della piena e libera vita? No. Alla castità relativa dell'arte del Merisio fu misura la suggestione moderata dei bisogni e dei sentimenti genesici. Dobbiamo rappresentarcelo inteso con maggiore assorbimento a una partita di giuoco, a una gozzoviglia, alla premeditazione d'una sanguinosa vendetta contro rivali

d'arte, che alle lotte e ai gaudi dell'amore. Più accecato dal sangue che dalla carne! Bandisce le Veneri pagane dalla propria opera, non soltanto perchè è suo programma combattere la mitologia, ma perchè non urge in lui il polso della specie, onde tumultuano i nervi dei Raffaello, dei Correggio e del più efficace maestro suo Giorgione.

È un verista *publico*, alla stessa guisa che è un verista *publico*; se toglì l'aneddoto dello Zingaro, alla Pinacoteca Estense, che cerca sul capo della compagna « belve d'argento in campo d'oro » (È qui la tua antenata, o comare rembrandtiana che ti liberi dai noiosi insetti estivi!) le azioni, le pose, i gesti delle persone caravaggesche son sempre decenti, anche quando son fieri e volgari; ti possono dar brividi ed urti, ma nausea, no.

Sentimenti affettivi e morali

Quale esperienza più probativa, per le zone anestesiche di certuni delinquenti od isterici, che tentarne la pelle con un strumento penetrante e non vederli mover fibra, nè dar altro indizio di dolore? Quale maggior segno, in Caravaggio, di anestesia completa della sua affettività familiare, che la drammatica scena col fratello, al cospetto del Cardinal del Monte? (*Cap. I*). L'immobilità cinica e lo sprezzante silenzio, di fronte alle toccanti invocazioni del buon sacerdote e al ricordo della sorella lontana, scoprono nell'anima del nostro Genio un odio per i suoi, più che insensibilità.

Il velato lamento dell'abate: che Michele, allora non più giovanissimo, schivasse di accasarsi e di aver prole, farebbe temere in lui un'interna ripugnanza per la paternità, oltre il difetto dell'amore fraterno. Tuttavia una tal logica deduzione è in contrasto coll'opera, vibrante spesso di simpatia per i bimbi: la sua cupezza ne è temperata, sono essi come vispi uccelli entro un funebre cipresso, stelle che perforano qua e là la tenebra del naturalista « tenebroso ».

Riesaminiamo la *Natività* di Palermo. L'agitarsi delle braccine minute del neonato tutto-testa, e l'atteggiamento significativo della madre farebbero pensare che l'artista sapesse la *compassione* necessaria a tanto fragili esseri, e la carità di « consolarli

dell'esser nati ». Nel soave gruppo della Madonna e di Gesù bambino addormentati (« Doria ») sembra aver avuto coscienza che la stretta materna non si scioglie nè per sonno, nè per morte. Il prospero putto della cappella Cavalletti non fu trattato con men caldo sentimento che la mamma; e l'eguale va detto dell'altro, in collo a *Santa Maria di Misericordia*, il quale col sorriso della curiosità innocente, si volge a guardare in basso il corteo delle umane calamità.

In questo ricorrere di grazie infantili, facile per il critico il richiamo a Lorenzo Lotto o al Correggio, da cui anche parrebbe aver il Merisio imitato qualche posa di fianco del bambino. Ma come è affettiva la mossa del minuscolo Salvatore verso *S. Antonio da Padova*, o la carezza che gli fa colla manina sul mento e le labbra! Come di cuore l'angelo di Rieti dà rifugio tra le sue braccia e sotto le grandi ali al piccolo Tobia! Che li abbia dipinti un uomo, disamorato dei bimbi come d'ogni altro suo prossimo e ricidevole soltanto delle immagini d'un maestro, è ipotesi di scarsa persuasione.

L'amorevolezza per l'infanzia, che sarebbe ingiusto negare nei quadri caravaggeschi, ha conferma ed estensione nell'accoglienza porta ai fanciulli. Le loro nudità prendono il posto di quelle femminili, non però in forza del perversimento che contaminò l'arte del Bazzi; e i caratteristici angoli slanciati, apoteosi dell'anatomia di adolescenti, suppliscono le Veneri di prammatica. L'occhio e il gradimento del Merisio s'indugiavano sui giovinetti corpi eleganti e sui freschi visi — or timidi or lieti or beffardi — con soddisfazione d'esteta e con compiacenza quasi di padre. È così che gli piacquero i due garzoncelli dalla fisionomia impaurita, quello che nella sosta della *Fuga* (Recanati) non sentesi al sicuro dalla persecuzione; e l'altro, a cui manca il coraggio di calpestar la vipera, pur coll'interposto piede materno (« Borghese »). Gioi anch'egli, il pittore, del riso vittorioso delle sue creature (*San Gioranni e Cupido vincitore*) sovraneamente modellate. Quell'amore di figliuolino che si prosterna a implorare la *Madonna del Rosario*, ha l'aria d'essere il ricordo di una graziosa mimica infantile, sentita, meglio che veduta, dall'autore. E forse egli avea avvolto benigne le mani — non sempre attrici di male — tra i riccioli folti del ladruncolo che scantona beffandosi del derubato (stampa della Corsini). Il

cattivo verseggiatore, il libellista del Baglione e dell'accademia contemporanea, fu nelle tele un delicato poeta dell'infanzia e della fanciullezza.

E come si comportò la brillante e velenosa germinazione del Caravaggio sul terreno dell'amicizia, che è l'aiuola centrale nel più vasto campo della collettività?

Nelle sue relazioni amichevoli — scarso manipolo in una mèsse ostile — serpeggia allo scoperto l'atavica radice utilitaria di questo sentimento sociale. Di esse appaiono oggi, meglio che le reciproche disinteressate comunicazioni affettive, i vincoli d'alleanza per offesa e difesa contro i più. Onorio Longhi, Prospero Orsi, Orazio Gentileschi, Lionello Spada, Filippo Tisegni ed altri, legati col Merisio in aggruppamenti variabili, son più vicini a una società delittuosa che a un cenacolo d'artisti. O agiscono complici nelle illecite imprese; o intervengono come testi a sgravare la responsabilità di qualcuno della compagnia (così Caravaggio nel processo del 1601 tra Onorio Longhi e il pittore Marco Tullio); o gli porgono sicurtà per il proscioglimento dal carcere. Un'affinità di caratteri fa da cemento tra loro. Onorio Longhi — il cui ritratto eseguito dal Merisio, figura tra i lavori inventariati da lui stesso (1) — coinvolto sovente nelle imputazioni all'amico, lo emula nelle frequenti comparse per conto proprio avanti la Corte criminale. Baglione definisce l'architetto per un bizzarro sregolato che abbreviassi la vita; e nella documentazione del Bortolotti s'intravede una conseguenza tra i casi d'un figlio del Longhi e l'anima paterna. Prosperino delle Grottesche, infaticabile esaltatore del genio del Caravaggio contro il D'Arpino, ebbe nome di pestifera lingua. Orazio Lomi de' Gentileschi, querelato insieme agli altri nella causa del libello famoso, è messo in cattiva luce da un'altra amicizia: quella per il pessimo tomo Agostino Tassi. Lionello Spada ci è stato descritto, oltre che per le sue trovate intellettuali, per un motteggiatore ed « insolente » non affatto immeritevole dell'archibugiata che gli tirarono mentre attendeva al capolavoro in San Domenico di Bologna.

(1) Risulta dal *Bortolotti*, op. cit. Nel medesimo inventario è annoverato il ritratto di Caterina Campani « moglie di Onorio Longhi architetto ». È da decidere se la figura muliebre della collezione Spada, con in mano il compasso, simbolo dell'Architettura, non sia quel desso.

In codesta brigata il Caravaggio ha funzioni di prima autorità o — sinonimo appena accrescitivo — di capobrigante; e il grado di *incube*, rispetto agli altri, gli veniva di certo dalla mente superiore e insieme dalla maggiore temibilità e dal più profondo egoismo. Nella necessità di appagare l'interesse proprio, abbassa i compagni a servitori suoi. Questa tinta egoistica dell'amicizia è confermata dal contegno verso Lionello Spada, che pure era riuscito simpaticissimo a Michele, così da fargli esclamare l'unica volta l'*inveni hominem*.

« Tentò di scostarsene più volte (*dall' Amerigi*) ma
 « sempre indarno, massime allora, che condottolo seco a Napoli,
 « lo tenne sotto ben quattro giorni a servirsene di modello per
 « un San Giovanni, riserrandolo per di fuori entro la stanza, e
 « porgendogli per un finestrino il vitto, per timore che non gli
 « fuggisse; sì come avea fatto anche in Roma, quando nel suo
 « San Matteo chiamato da Christo all'Apostolato, per colui che
 « ivi stà volto in ischiama, il ritrasse (*Malvasia*, Vita di Lio-
 « nello Spada) ».

Un così fatto « suismo » prepotente del Caravaggio colora anche il sentimento sociale in più esteso significato. Gli si indovina un'intima insofferenza od inconsapevolezza per ogni norma della vita civile. Il fermento, nel febbraio 1601, del sergente Flavio Canonico, addetto alla custodia di Castel Sant' Angelo (il processo si annullò, e v'era coimputato il solito Onorio Longhi) ha l'aspetto di una ribellione a un pubblico ufficiale. Ed essa è patente e clamorosa, il 18 novembre 1604, nelle sconce parole gridate per due volte al caporale degli sbirri, che, adempiuto ai propri doveri, gli aveva augurato rispettosamente la buona notte (*Cap. III*). Nel 28 maggio del '605 si fa arrestare alle sette ore di notte per porto di spada e pugnale senza l'obbligatoria licenza scritta. L'anno prima l'accensarono di aver lanciato, nel 20 ottobre, sulle quattro di notte, ingiurie e sassi ai birri. Il suo vilipendio alla legge e il regime criminalmente individualistico dello spirito di lui vengon fuori come da un rilievo nell'interrogatorio avanti il Notaio de' Malefizii, all'indomani dell'uccisione del Tommasoni.

L'omicida giace in letto ferito. « Io me so ferito da me con la mia spada che so cascato per queste strade et non so dove se sia stato nè c'è stato nessuno ». L'istruttore ritenta,

e Caravaggio: « Io non posso dire altro ». È l'omertà di chi s'era reso giustizia da sè, e intendeva ancora rendersela, ignaro o diffidente di quella per tutti.

Nel pensiero occupato dell'io, nell'egocentrismo sentimentale, dimostrasi senz' affetto e soperchiatore anche con gli umili e i sottoposti. Così la meschina sorte d'un servo d'osteria non gli è di freno a una violenza e a una minaccia coll'armi. Vestendo quotidianamente di gala; e non iscompagnandosi mai dalla spada del cavaliere, che spagnolescamente affida ad un paggio quand'ei malato non può cingerla, tiene a separarsi dalla gente minuta di poveri panni e di sfortunato destino. Non così li accoglie nel cuore, gli straccioni, come li impiega nell'arte, soldati della sua rivoluzione estetica.

Ad onta di ciò giudicheremmo da parziali se ci sfuggissero le alcune note di simpatia umana salvatesi dalla sua insocialità.

Si tenga pur conto che le *Sette Opere di Misericordia* e l'*Elemosina di San Nicola* furono tèmi commessigli, e che il primo pietoso quadro è come lacerato in un punto dall'abituale sarcastico cachinno. Ma non poteano passare del tutto inosservate le sofferenze dei propri simili, il digiuno, la sete, il freddo, la dolente vecchiaia, la prigionia, la morte, a chi seppe compendiarle graficamente con tanta triste eloquenza. Gratificò alcuno di ignobile la posa della Madonna (*Natività* di Messina) perchè al suolo distesa sotto gli spasimi del parto recente; ma chi ci dice che l'artista non intendesse illuminare così un tratto della via dolorosa prescritta al gener nostro, egli che non spogliò mai delle pazienti carni mortali le divine figure della Storia Sacra?

Se gli avvenga di rappresentare Nostra Signora in soglio, non lo circonda con corone di musici, nè solo con pensosi dottori della Chiesa, con parate di Santi; ma con gli episodi terreni di afflitti supplichevoli (*Madonna di Loreto*), con gente che sembra chiedere premurosa la fine di un lungo affanno (*Madonna del Rosario*), con folle che hanno l'urgenza della consolazione.

Egli, che per significare sentimenti meno ricorre ai leggeri fremiti della muscolatura faciale, incide nelle faccie dei vecchi le vestigia della faticosa vita, è esperto delle ampie scosse che il soffrire trasmette alle gravi masse della persona: non ignora le fronti che si chinano depresse; il corpo intero che si flette

o si prostra; le braccia che allargarsi ad agevolare il sospiro profondo dell'ambascia; i sussulti del singhiozzo, il tendersi al grido disperato.

Cogli atteggiamenti, poi, delle mani dei protagonisti, seppe comporre sinonimi di dolore così numerosi, che maggior copia non ne possedettero gli artisti patetici. Persuasiva sarebbe una tabella sinottica (1) di quest'alfabeto mutolo delle pene dell'anima, desunto dalle tele del Merisio. Il linguaggio degli umani addolorati, ripetuto da lui con tanta fedeltà, non potea aver lasciato nel suo spirito un'orma soltanto superficiale.

Una nubecola di dolore appanna anche le sue predilette raffigurazioni dei capi mozzati e del sangue. Per la sofferenza e lo spavento si moltiplicano le rughe della vecchia che prende il viso tra le palme, nella *Decollazione di San Giovanni*. L'ombra ottica e insieme quella della malinconia attristano il *David-Borghese*, che ha acciuffato la testa tronea; e l'altro della Galleria Spada con pari occhio riguarda di Golia il volto colossale, ruinato a terra come il capitello d'un possente edificio.

Sono tracce di sensibilità altruistica su un fondo uniforme di anestesia sociale; confortano la concezione indulgente e antica del male, non antiscientifica del resto, secondo cui nessuno evvi mai tutto-delinquente, come nessuno mai fu tutto-santo. Ma, in prosiego del ragionamento sui sentimenti civili e morali, è l'ora di riguardare con una maggiore illuminazione la specie di insocialità e di immoralità del « pittore criminale »; è il punto di delineare il tipo di delinquenza del Caravaggio.

Sotto le chiazze di sangue dell'omicidio e degli altri ferimenti, inferti o patiti da lui stesso, rimasero dissimulate le minori macule della coscienza morale del Merisio. Benchè la sua attività delittuosa e il suo casellario giudiziario abbiano avuto per istrumenti e per corpi di reato la spada e il pugnale, egli non fu il « sanguinario puro », che, a dir vero, è una specie rinvenibile più spesso nelle astrazioni scientifiche che nella realtà. Nella realtà Vanni Fucci è non soltanto « l'uomo di sangue e di corrucci » ma ancora il ladro della sagrestia di Pistoia. La tendenza

(1) Mi son permesso di comporla con le qui annesse riproduzioni a matita, tratteggiate (1918) dal mio ragazzo tredicenne.

Alfabeto mutolo del dolore nei quadri del Caravaggio



I, II-III: dalla *Deposizione*

IV, V, VI, VII: dalla *Morte di Maria*

VIII: dalla *Maddalena pentita*

IX, X, XI, XII: dal *Seppellimento di S. Lucia*

XIII, XIV, XV: dalla *Madonna del Rosario*

alla versatilità criminale del Caravaggio è asserita dal metodo singolare adottato pel riconoscimento dei diritti d'una sua creditrice (*Cap. II*) e dalla nessuna puntualità di fede ai contratti per cui avea ricevuto anticipazioni di scudi.

Per la violazione delle altrui sostanze non avea maggior ripugnanza di quel che gli ispirasse l'integrità dell'altrui vita. Il furto, eseguito con agilità, non che averlo in disprezzo, mostra di ammirarlo e di considerarlo un bel gesto. Non altrimenti s'interpreta la menzionata caratteristica incisione della zingara e del borsaiuolo; e la macchietta del furfantello è ripetuta nel quadro di Modena.

A termini della morale soggettiva caravaggesca, la frode nel giuoco avea da ritenersi il misfatto più riprovevole. Colpire un nemico alle spalle, ingiuriare e aggredire donne deboli e e inermi, tagliar borse, eran mancanze veniali; ma barare alle carte, tradire la solidarietà d'un compagno di bisca, ohibò! equivaleva al colmo della viltà e dell'abbiezione. Nello spregio che il pittore ha riversato sulle figure dei giuocatori fraudolenti, c'è l'intenzionalità d'un severissimo giudice e di un castigatore feroce. Così nel quadro dei Rothschild, come in quello di Dresda, i ceffi di colui che bara e del complice son trattati in maniera da ingenerare timore e nausea. Angeliche invece sono le faccie dei giuocatori onesti. Sta fra le cose possibili che al Caravaggio, giuocatore assiduo, sia capitato talvolta di far da parte lesa in questo genere di crimine; e, delle forme di vendetta che egli non era tipo da risparmiare all'offensore, sia pervenuta a noi soltanto la più nobile e la più tremenda.

Fra *delinquente'nato* e *delinquente emotivo o passionale* è svanita, per la moderna Antropologia criminalistica, la differenza di sostanza. S'è posta in luce l'identità di carattere atavico e di meccanismo interno che è nell'una e nell'altra figura di delitto; e le grandi personalità criminali, che son passate di recente sotto il guardo dell'indagatore psicologo, aggiunsero saldezza al concetto delle affinità e degli ingranaggi tra le due indoli, che presumevasi prima eterogenee e staccate.

Ma, poi che non tutti i lettori son tenuti a seguitare l'evoluzione della criminologia scientifica, nascerà in alcuno la curiosità di chiedere entro quale scompartimento dell'antica classificazione

sia da allogare il Merisii. Per l'egoismo assorbente e la vanitosa alterezza; per la cupidigia dei volgari piaceri del vino e della crapula; per l'ottusità dell'affetto familiare; per la deficienza di gratitudine, che gli fece diffamare un ospite e minacciar di morte un maestro; per l'assoggettamento e lo sfruttamento degli amici; per la beffa consuetudinaria; per l'uso di complici e di sicarii nelle azioni criminose; per la capacità a delinquere multilaterale e la futilità dei moventi; per la vigliaccheria, onde se la prese con le donne e assalì gli uomini a tradimento ecc. ecc., il Caravaggio s'avvicina al delinquente-nato o costituzionale. Gli si approssima sovra tutto, e quasi vi coincide, per la ripetizione a frequente ritmo degli atti maléfici, e per la ignoranza del pentimento e del rimorso.

Nel suo incarto giudiziario e biografico hanvi accenni di perdoni chiesti agli offesi, e di remissioni, invocate mercè autorevoli intermediarii, per delitti più gravi; ma i suoi pronti ritorni alla colpa fan credere che egli cercasse unicamente le scappatoie della pena, non le vie della contrizione. Ventiquattr'ore dopo aver tolto dal mondo una giovane vita, non espresse una parola di rammarico. Se sì, ne avrebbe tenuto conto il protocollo dell'inquisitore, che ha raccontato letteralmente le abili risposte e le reticenze con cui l'omicida imbastiva già la propria difesa. E mentre ramingava per sottrarsi al castigo, attendeva parallelamente alle pratiche pel condono del delitto trascorso, e all'esecuzione, lungo le diverse tappe, di delitti nuovi.

Ad assodare il dato della mancanza di rimorso e la qualità atavistica della delinquenza, concorrerebbe inoltre il compiacimento estetico, senfito ed ostentato per il sangue. Ma la stessa arte, che da un lato aggrava la condizione del famoso giudicabile, serve, d'altro lato, di testimonianza propizia alle attenuanti. Fu infatti l'opera che conservò nella folta sua ombra le poche faville della sensibilità affettiva del pittore: l'amore, certamente non simulato, per l'infanzia e per la giovinezza; il memore senso del dolore umano.

Queste note, escludenti la completa anestesia psichica, congiunte all'agevole rilievo che il feritore-omicidiario fu fiero sì, ma non crudele (altre ragioni affastelleremmo se fossimo avvocati difensori) separano il Caravaggio dal truce reparto dei delinquenti congeniti, e lo accostano a quello dei violenti ed ossessi

del sentimento. E più alla sezione dei primi (*emotivi* o *d'impeto*) che dei secondi (*passionali*).

Manca nel maggior numero de' suoi delitti il preparativo lungo e silenzioso, l'incubazione tenace dell'odio. Non glie ne avrebbe dato tempo il fitto rincorrersi delle gesta criminose: circa venti reati in pochi anni, a non considerare che gli accertati. La sua emozione nociva esplodeva bruscamente, per la strada, all'osteria, in chiesa (1), alla palestra della pallacorda. L'aggressione notturna a Mariano Pasqualone sembrò preordinata, ma non più di qualche giorno innanzi. Ci furono periodi di più densa elettricità nell'atmosfera psichica di lui. Fra il 1605 e il 1606 (veggasi il « curriculum » criminale) a chi le dava e a chi le minacciava. Il 20 luglio 1605 fu liberato dalle carceri di Tordinona, sotto la garanzia di Prospero Orsi e d'altri amici; e non trascorse una settimana che letigò col notaio di Accumoli, cui sere dopo (28 luglio) feriva di spada. Avuto il perdono per questo ferimento, tornò a Roma il 26 agosto; e nella notte del 1.^o settembre s'affrettò a lanciar sassi alla « gelosia » della finestra di Bruna Prudenzia. Incorreggibilità e irresistibilità che disegnano l'eroe della delinquenza impulsiva abitudinaria.

Nella malattia, esauriente e recidivante, del 1599 additammo già un fattore etiologico dell'esacerbazione del carattere e dell'aumentata operosità criminosa nel Caravaggio. Occorre ripeterlo ora. In tal modo gli si mette a discarico una scusante, assai più giusta di quella parzialità geniolatra, onde Principi, Ambasciatori e Cardinali indulgevano ad ogni sua cattiva azione e gareggiavano a sollecitargli l'assoluzione papale.

Sentimenti religiosi ed estetici

Se, ai primi dell'anno 1600, quando in Roma arse il rogo di Giordano Bruno, la maniera del Caravaggio fosse stata ancora in formazione, si sarebbero potuti vedere i riverberi di quella vampa nella indisciplinatezza religiosa del pittore; sarebbe stato lecito immaginare la fiaccola dell'artista ribelle, accesa alla pira del domenicano eretico.

(1) a San Pietro, nella cappella ove dipingeva il Passignano (Vegg. « Curriculum » criminale, Cap. II).

L'opera del naturalista *positivo* non sentì i misteri e i miracoli del cristianesimo, più di quello che si commovesse alle favole e ai numi del classicismo pagano. Il cielo teologico e quello meteorico sono esclusi con egual frequenza dai suoi quadri. Non s'affaccia dalle nuvole alcuno di quei padreterni in chiome prolisse, nè alcuno di quegli occhi onniveggenti, inscritti nel triangolo radioso, che così spesso sovrastano alle composizioni figurative decadenti. Mentovammo l'irriverenza, con cui mise in burletta il mistero della Trinità. Quanto maggiore è il contenuto trascendente nei fatti e leggende delle persone divine, tanto minor rispetto vi corrisponde da parte del narratore. L'apparir di Gesù agli apostoli di Emaus riceve un commento umoristico e quasi schernevole dalla presenza del cuoco e della vivandiera. Nel *San Paolo* della Cappella Cerasi, si prescinde studiamente dalla celeste visione, e tutto converge nella realtà materiale e casuale d'una caduta da cavallo. Nel grandioso spettacolo taumaturgico del *Lazzaro risuscitato*, introduce, non senza ostentazione, la personalità d'un cane, probabilmente l'*alter ego* di « Cornacchia », il fedele ed ammaestrato barbone.

Se avessero affidato al Caravaggio il compito ambito di istoriare la cupola lauretana col trasporto della Casa di Nazaret, chi sa di qual sorriso ineredulo e satirico egli avrebbe chiosato la rappresentazione del prodigioso volo, tanto discusso anche fra i credenti!

Nessuna Madonna caravaggesea, niun santo, niun Cristo — eccetto quello della *Risurrezione* — accennano e anelano cogli sguardi alla patria superna (1). Oppostamente ai volti e agli occhi estatici delle figure di Guido e dei Caracci, le divinità del pittore realista non si straniano mai, coi visi e col pensiero, dall'orizzonte terrestre. Neppur San Pietro vincolato alla croce, neppur Saulo di Tarso, precipite di sella, eercano in alto il loro Signore. E, benchè non manchino alati messaggeri segnalanti col gesto convenzionale, dell'indice in su riverso, la regione sovrumana da cui discendono, quelli trattati con speciale amore e maestria si piantan coi piedi solidamente a terra (*Angelo e*

(1) L'atteggiamento estatico della *Santa Cecilia* del Museo Spada, è testimonianza di molto peso contro l'attribuzione fatta di quella pittura al Caravaggio.

Tobia; angelo ispiratore di *San Matteo* - Berlino; angelo musicante nel *Riposo* - Doria) quasi a prova che un conforto, un felice estro, una gioia son contingenze di quaggiù, a portata di mano degli uomini. Da questi sale talvolta la preghiera al trono della Vergine (*Madonna di Loreto*; *Madonna del Rosario*); ma — lo dicemmo — è più la richiesta ansiosa d'una tregua alle pene di questo mondo, che lo scongiuro dell'arcano perpetuo castigo, o l'aspirazione alle beatitudini d'un paradiso.

Soltanto ciò che nella religione cristiana è simbolo santificato delle umane sofferenze, sembra aver dèsto un palpito sincero nel sentimento del Caravaggio. Si può credere alla sua veritiera condoglianza cogli apostoli che circondano piangenti il letto di morte della « mater dolorosa »; si può credere al suo profondo ossequio per la maestosa tristezza dell'*Ecce Homo*; alla sua pietà per i tormenti del fustigato alla colonna (*Flagellazione*); alla sua ammirazione per lo strazio eroico della madre, che avvolge d'un supremo amplesso degli occhi il cadavere del figlio (*Deposizione*).

Sono contraddittorii, ma non eccezionali questi sprazzi di calda luce nella scura freddezza d'una psiche egoistica; e del pari è fuor dell'ordinario, ma non sorprendente, che il sentimento religioso, di solito così schietto nei criminali, e fiammeggiante di misticismo pur tra le rovine del senso etico, abbia invece guizzato pallido e incerto nel delinquente Caravaggio.

Il timore d'incontrarci in un'altra sua spirituale contraddizione non basta a farne respingere *a priori* un'ovvia ipotesi: quella che il Merisio, credente condizionato e tiepido nella fede avita, fosse docile supinamente alle fandonie e alle pratiche superstiziose. Il derisore dei sacri misteri non avrà mancato di confidare nell'esistenza e nella protezione d'un *démone* benigno, durante le lunghe sedute al gioco delle carte; il figuratore appassionato delle zingare chiromanti certo non schivò di offrire credulo anche le mani proprie al sortilegio della buona o cattiva ventura.

Nell'accostar l'esame alle alte fioriture della vita affettiva, alla capacità del Caravaggio di commuoversi esteticamente, breve è la giunta a quanto già ci occorre di dire sul carattere frammentario ed obbiettivo del suo sentimento della natura

(Cap. V). Questa dunque non agì su lui come un tutto avvolgente e dominante. Non gli procurò esaltamento o depressione lirica, non ne occupò l'animo come argomento di letizia o di paura, di adorazione o di meditazioni; ma gli offrì soltanto, e assai di rado, la cornice, la quinta teatrale per l'azione dei personaggi, o un ordine di oggetti da riprodurre con fedeltà sulla tela, a norma dei fondamentali principii naturalistici.

Tuttavia il suo primo capolavoro, il dolce e chiaro paesaggio della *Fuga in Egitto* (Doria) — e non monta se vi lampeggi lo stile giorgionesco — contiene qualche cosa in più delle semplici impressioni sensorie del mondo esterno. Quel celeste sereno specchiantesi nelle basse placide acque; quelle carezze di luce sui tronchi e sui rami del cerro e del lauroceraso, sugli esili alberelli di pioppo; quei morbidi pennacchi della canna palustre e le sue foglie snelle avvolgenti le vegetazioni trifogliate del rovo, furono radunati con una intenzione d'armonia che genera bellezza e che diede forse tenui trepidazioni al giovanissimo artefice.

Il professor Mattiolo, che mi regalò l'analisi botanica del quadro, improvvisandola su una fotografia, osservava piacevolmente se la scelta del verbasco e del cardo « *eryngium* », flora notoriamente ricercata dagli asini, non significasse un omaggio del bizzarro pittore ai gusti del compagno di fuga della Sacra Famiglia. Per me è lì un segno delle uniche vibrazioni affettive, che per qualche tempo abbiano potuto destarsi nell'animo del Caravaggio in presenza degli spettacoli naturali, e specialmente vegetali. Un temperamento, come il suo, impresso dagli animaleschi appetiti della nutrizione, un religioso del pane e del vino, è difficile che abbia sentito la campagna diversamente che come madre di biade, altrimenti che come *natura-pascolo*; e non soltanto per i quadrupedi, ma anche per il bipede uomo. È conseguente a una così fatta indole il pittore, che tanto volentieri ministra in tavola vivande ed erbe mangerecce, che tra la musica e i fiori intercala pere e finocchi, che commette l'anacronismo dell'uva dei fichi e delle melagrane sulla mensa a primavera, e aggruppa i sacri attori intorno a un piatto di cicoria.

In volger breve di anni però anche questa qualità brutta del sentimento della natura fu compressa da sentimenti di violenza e di combattività, i quali invasero così la vita e l'opera

caravaggesca, da non farvi rimaner luogo neppure per quei corrispondenti aspetti del mondo, inquieti e cupi, in cui si sfogarono altri artisti agitati e torvi. Nemmen cieli o mari tempestosi, non asprezze di rocce, non schianti di alberi o furia di torrenti fanno contorno ai drammi e alle tragedie figurate dal Merisio. Fuori della terra e del sole, nella tenebra rotta dal baleno, quasi astratti simboli senza spazio e senza tempo, snodandosi nei suoi quadri le sole emozioni e passioni estraestetiche dei viventi; la miseria, il vizio, l'antagonismo, il delitto, il dolore umano.

Che lo scuotesse sensibilmente la bellezza d'un'arte vicinissima alla sua, l'architettura, è anche da mettere in serio dubbio. Eppure la disposizione a godere della speciale materia estetica gli veniva da tre radici; dall'esser figlio di architetto, dalla consuetudine intima con Onorio Longhi, dalla dimestichezza quotidiana coll'imponente scenario degli edifizii di Roma antica. Dal soggiorno in Siena, quanto gusto architettonico non derivò a Gio: Antonio Bazzi, disegnatore prezioso di colonne ed architravi ornati, di baldacchini ed absidi, di ariose logge ed archi trionfali a sede o a passaggio delle nudità sante e profane, o dei barberi del palio?

A scusare l'appunto, già fatto al Caravaggio dallo Scannelli, di ignorare, quindi di non sentire l'architettura, sono insufficienti la colonna corinzia a cui s'addossa San Domenico nel quadro d'Anversa, il soffitto a cassettoni del *Transito della Vergine*, le bugnature massicce dell'arco sotterraneo nella *Decollazione di San Giovanni* (Malta). A troppo grossolani palpiti emotivi era abituato quel sistema nervoso, per simpatizzare colla tranquilla, spiritualissima, *disumanata* impressione delle proporzioni ottiche.

Minore insensibilità trovò forse in lui la bellezza letteraria, come farebbero supporre le sue strofe rimate e la sua molta amicizia pel Cavalier Marino, sebbene convenga considerare che l'avversione sistematica al classicismo, il dispregio delle muse e del parnaso, restringessero al Nostro il cerchio di tale emotività; e che, dell'armonia poetica, soprattutto gli suonassero accetti il fischio schernitore e il campanello burlesco della satira.

Lo stimolo estetico, che più sicuramente riuscì attivo sopra il Caravaggio, fu la musica, qualità di bellezza che, per le sue intense ripercussioni somatiche, riesce di solito tanto efficace anche sui delinquenti di violenza (1).

Al già detto sull'argomento (*Cap. III*) fa sèguito e conclusione il tentativo di determinare la specie della emozione melodica nell'artista, il genere di connessioni psichiche che furono allacciate nel suo cervello dall'agente canoro. Non certo in lui si collegò la musica a *visioni mistiche*, come in Guido, chè, anzi, il *Riposo* della Galleria Doria, con quell'angelo violinista ascoltato attentamente dal ciuco, ha sapore di caricatura delle orchestre divine. Nemmen per un istante si prenderà il Caravaggio per un ragionatore o tecnico della bellezza sonora, per un *musicale-critico*, quale Leonardo o Domenichino; e, benchè fosse tal tempra « dinamica » di figuratore, da concepire e fissare le proprie creature in vivace atto di muoversi, non accoppiò mai i suoni con danze o altri slanci corporei, non fu un *musicale-motore*. La tendenza a dipinger liuti in grembo a donne belle, sarebbe esempio della diffusissima associazione psichica tra fantasmi feminei e immagini melodiche — rudimento cioè di estetismo *musicale-erotico*. Il più probabile è che il magistero del canto e del suono svegliasse nel nostro pittore un sentimento lieto o graditamente malinconico, ma indefinito, senza il corredo di distinte rappresentazioni sensoriali, emotive, motorie, intellettuali: vago stato d'anima non di molto superiore a quello d'un bazzicante taverne, che, quando i suonatori ambulanti fannosi a cantare e a strimpellar sulla soglia, sorride beato, e magari s'intenerisce, senza però abbandonare il boccone e il bicchiere.

Quante ineguaglianze — riassumendo — nella configurazione sentimentale ed emotiva del Caravaggio! Ingordo di volgari soddisfazioni del senso, e relativamente casto e pudico; nemico ai suoi, insociale, collerico, sanguinario, omicida, eppur carezzatore delicato dell'innocenza infantile, interprete pio delle

(1) Per la scarsa sensibilità estetica dei criminali violenti in conspetto al disegno architettonico, e per la facile loro emozione musicale, veggasi il *Dopo Lombroso* di M. L. PATRIZI (Milano, Società Editrice-Libraria, 1916), pag. 257.

sventure umane; freddo religioso e superstizioso fervido; vibrante ai numeri della musica ed esteticamente sordo al ritmo della più elevata tra le arti del disegno.....

Di tali oscillazioni e sbalzi può esprimer sorpresa soltanto il superficiale diletterismo psicologico, che guarda gli uomini dall'alto e a distanza, che non maneggia gli strumenti della dissezione analitica, e che crede agiatamente nell'equilibrio, nella simmetria, nell'omogeneità, nella coerenza d'ogni personalità spirituale.

Il rude lavoratore della terra, che s'inurba nel giorno del riposo, se affacciassi dalle mura a riguardare il suo colle arato di fresco, ne discerne anche da lungi gli avvallamenti e le creste, riesce a contare i solchi scavati dal vomere e le zolle di maggese travolte dalla vanga; l'illusione che il campo sia liscio ed uniforme, è soltanto dei poltroni della città, che non gli sono mai passati accanto.

CAPITOLO VII.

Il grado della volontà e il livello del genio

Al fraticello che fa da scaccino nella chiesa di San Domenico a Bologna e che mi disserra i cancelli della cappella del Santo, più spesso per vedere la grande tela caravaggesca di Lionello Spada, che l'arca di Niccolò Pisano, sembra eccessiva, o, almeno, non generalizzata la mia ammirazione. Càpita di rado al monaco sagrestano di aprir la cappella solo per quella pittura.

Lo Spada m'interessa perchè l'ho incontrato più volte nella vita del Caravaggio, e, come modello, ne' suoi quadri; ma ancora perchè fu un intellettuale d'eccezione nel ceto artistico del proprio tempo. Spontaneo poeta giocoso, forse collaborò contro il Baglione al libello in rima per cui furono processati il maestro e compagni. Come un piccolo Leonardo, tormentavasi intorno a problemi scientifici; pensava a strumenti per iscrutare il fondo de' mari, udire la voce a molta distanza, e dare al canocchiale di Galileo la capacità di vedere attraverso uno schermo opaco. Fu certo questa sua destrezza di mente che gli permise anche qualche intuizione psicologica e che gli fece scorgere — appunto per ciò qui lo chiamiamo — nell'*intelligenza* del Caravaggio, un lato comune alla *volontà*. Di lui, ricercato e seguitato con tanto amore, solea dire che era « precipitoso troppo e sregolato nel dipingere non meno che nel procedere e nel vivere » (1).

E infatti nella condotta giornaliera del Nostro, fu appariscente l'aspetto « precipite », *alias* l'impulsività che è il contrario della costanza volitiva. Le sue « scappate » di adolescente a Milano; il suo irrequieto vagabondare, che solo in parte è

(1) MALVASIA, *Felsina pittrice*, Vol. II, pag. 105.

giustificato dal pellegrinaggio artistico e dalla necessità di fuggire il carcere; il frequente cangiamento d'ospiti e protettori a Roma; i numerosi impeti d'ira, le ingiurie minacciose, i sassi e i piatti scaraventati; i colpi di bastone, di pugnale, di spada; forse anche la sua ultima corsa disperata in riva al mare — che dà il sospetto di un attacco ambulatorio — sono una successione di fatti che escludono ogni fermezza di poteri moderatori o inibitori cerebrali, ogni continuità di energia del volere. Questi atti infrenabili, e più o meno improvvisi, parvenze illusorie di forza, spiccavansi da un fondo di debolezza e d'inerzia, chè era portata per bocca l'indolenza di Caravaggio per i modesti indispensabili uffici di tutti i giorni: l'aver cura nessuna della pulizia personale; il non cangiar mai l'abito sfarzoso, neppur quando logoravasi in sudici brandelli; nè la tovaglia da mensa, rappresentata mattina e sera da una vecchia tela dipinta (Bellori).

A tali abitudini d'infingardaggine parrebbe contraddire la somnia di lavoro artistico prodotta nel giro veloce di pochi anni, resi ancora più brevi da infermità, da processi, da fughe, da prigionie; ma l'insieme dell'opera, costituito di membri staccati, quasi di getti intellettivi, non ismentisce il carattere accessionale dell'attività pittorica. Alla testimonianza oculare di Lionello Spada, testè riferita, s'aggiunge la narrazione del ben informato Bellori, sulla tanta « fierezza » onde il Caravaggio eseguì a Malta la *Decollazione di San Gioranni*, così che l'imprimitura della tela fu lasciata in mezze tinte; « fierezza » che qui è anche sinonimo di veemenza. Questa furia del tocco è meno accentuata nei primi quadri, ove non mancano le leccature e l'indugio diligente sui particolari.

Gli venne meno l'occasione — così per gli affreschi della cupola di Loreto — e gli sarebbe mancato il tempo di espandersi in una di quelle vaste coordinate composizioni, che affermarono, oltre il genio, il vigore resistente di alcuni cervelli, dai Michelangelo ai Raffaello ai Caracci: ma vi sarebbe stata impari, tanto per il pensiero che per l'adempimento, la *forma mentis* di lui, meglio capace di slanci che di perseverante meditazione su multipli oggetti. Era più dotato di estro che di attenzione (la quale è la briglia inibitoria della volontà applicata all'intelligenza) nell'identico modo che la sua memoria, conservatrice fida delle reali percezioni, vinceva la facoltà elaboratrice

di nuovi fantasmi o immaginazione; e la sua critica — come stiamo per dire — superava la fecondità inventiva.

Per molti quadri gli avvenne di raccontare due e più volte la stessa storia senza molte varianti; e ciò dipese non meno da circostanze esterne che dalla ricerca a lui necessaria di frequenti riposi, dalla insofferenza di una prolungata tensione in pensieri originali. Si hanno i duplicati della Natività, della Deposizione, della Cena in Emaus, della Negazione di San Pietro, del San Paolo sulla via di Damasco, di San Giovanni decollato, di Lazzaro risorto. Quattro furono i San Girolamo, l'uno per la casa Borghese, l'altro per i Cappuccini di Messina, il terzo per la chiesa di San Giovanni a Malta, il quarto per il Palazzo del Gran Maestro; tre, almeno, le Maddalene; tre i Suonatori (o Suonatrici) di liuto; e più ripetizioni contammo già del tema di David e Golia, degli Zingari, dei Giuocatori.....

Qualche figura fu come ritagliata intera da una tela e trasferita in un'altra; così il Cavaliere della *Buona Ventura* passò a far da pellegrino nelle *Sette opere*; il secondo pellegrino fu preso dal *Giuoco alla morra* dell'Accademia Senese; il mendico di *San Nicolò* è fratello carnale ad uno dei *Santi Quattro*. La vecchia donna, che con movimento d'orrore porta ambo le mani alle orecchie, è presente e precisa così nel *Seppellimento di Santa Lucia*, come nella *Decollazione di San Giovanni* (Malta). La medesima coppia d'angeli abbracciati scende dall'alto, a Recanati (Cappuccini), a Roma (*Martirio di San Matteo*), a Napoli (Santa Maria della Misericordia).

La stereotipia di alcuni piccoli motivi grafici si può spiegare colla ricorrenza inconsapevole di un gesto, o colla predilezione di una certa linea, ma anche col deliberato impiego di uno stampo bell'e fatto, che risparmia fatica. Tale è per esempio, la solita inclinazione della nuca sul busto, in immagini maschili e femminili; oppure le pieghe della pelle, al lato dorsale della mano flessa ad angolo retto sul polso, che si trovano nel *Narciso*, nel soldato della *Negazione di San Pietro* (Napoli), nel carnefice di *San Giovanni* dell'edizione maltese; e altrove.

Data così contezza approssimativa della scarsa validità dei poteri inibitori e volitivi dell'artista, sia nel dominio delle azioni comuni, che in quello dell'attività intellettuale, ci resta a

tentare l'apprezzamento sintetico del suo genio. E nel compito, com'è già sottinteso, dovrà esserne di guida, non il gusto soggettivo, non l'ammirazione pubblica, mobile come il valore della moneta sul flusso delle sociali vicende, ma la conoscenza degli elementi effettivi del composto, la chimica dei metalli nobili che si amalgamano nella « lega psicologica » di un ingegno.

Non è nostro proposito dibattere in via pregiudiziale se la temperatura di questa fusione abbia raggiunto in Caravaggio l'arroventamento della follia, nè se con ciò soltanto abbia potuto prodursi il cristallo prezioso della sua genialità. Più volte, lungo le nostre pagine, ritornano l'avviso e la prova che ormai s'è virato di bordo nello studio del fenomeno geniale: il curioso parzial quesito etiologico se l'uomo grande sia pazzo o savio ha fatto luogo oggidì al compito di analizzare con rigore i congegni e il meccanismo della elaborazione meravigliosa.

Un primo segno della mente straordinaria del Merisii è nell'alba anticipata della sua affermazione. In un'arte come la pittura, dove il tirocinio tecnico occupa lungo periodo, la precocità ha un significato ancor superiore a quello che corrisponderebbe alla media degli anni. Pur convenendo col Kallab a riportare indietro di un lustro la nascita del Caravaggio — e resterebbe il disaccordo coi precisi dati del Bellori e del coetaneo Mancini — rinveniamo cadere tra i ventidue e i venticinque anni dell'artefice le sue già mature espressioni. E al medesimo stadio della sua età, oltre la virtù delle luci e delle tinte, troviamo ben dischiusa l'originalità della sua opera, e già chiaro il programma della riforma naturalistica. Fatti vieppiù notabili per chi li metta insieme all'incoltura del giovanissimo pittore, alla sua scarsa agiatezza di meditare sotto la fretta di lavoro per il pane quotidiano, alla nessuna consuetudine con uomini di dottrina e di pensiero. Rievocando la protezione per lui del Cardinal Del Monte, spirito sollecito di conoscenze ed indagini scientifiche, ci si illude di porre l'indice sulla prima sorgente intellettuale e sulla linea direttrice del positivismo caravaggesco; ma questo era già al di là della fase iniziale, all'epoca delle relazioni tra il porporato e il pittore.

Gio: Baglione racconta che accompagnò Federico Zuccherò a vedere in San Luigi de' Francesi il *San Matteo* del Caravaggio, e che quegli, dopo aver guardato con diligenza il tutto,

esclamasse: « Che romore è questo? Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando il Cristo il chiama all' Appostolato; e sogghignando e maravigliando di tanto romore, voltò le spalle, ed andossene con Dio ». Nulla è più parziale ed invidio d' un tal giudizio, che gabellerebbe per un plagiatario chi potea appena dirsi imitatore. La pubblicazione di quel quadro (1590), risaliente in ogni modo alla verde giovinezza del Merisii — sia egli nato nel '69 o nel '65 — era stata preceduta dalla *Fuga in Egitto*, dalla *Maddalena pentita*, dal *San Giovanni*, dal *Ginoco di carte*, e da altre composizioni, che sono affatto il rovescio del pensiero giorgionesco, pur se vi si riflettano nel colore gli estremi raggi crepuscolari dell' astro di Castelfranco. Il distacco dal presunto maestro avvenne assai per tempo, sul limitare cioè tra l' adolescenza e la gioventù del Merisii. Ed ei non si separò da una scuola antica per iscriversi in una seconda, contemporanea; perchè sappiamo che, vissuto a fianco del Cavalier d' Arpino, non tardò a volgergli le spalle, così nell' amicizia, come nell' arte.

Fu scrupoloso lo storico Baldinucci che tratteggiò con puntini di sospensione e con un interrogativo la filiazione accademica del capo dei Naturalisti. Lo scolaro, il seguace, il ripetitore, in ogni genere di attività psichica, ha una dose di servitù mentale, una passività ricettiva, un che di psittacismo nella propria mente. La struttura intellettuale del Caravaggio si spiegò invece, sin dal principio, per quella di un critico sovversivo e di un iniziatore indipendente, ossia colle vertebre della individualità e della robustezza.

A far cessare la periodica oscillazione della superiorità tra i Caracci e il Caravaggio, basterebbe riconoscere una buona volta che coloro, mosaicisti confessi delle altrui maniere, furono la incarnazione più legittima del discepolismo, i fedeli continuatori del passato, epperò genii discutibili; mentre costui fu l' allievo di sè medesimo, abbandonò le vecchie strade e fecesi inauguratore d' un nuovo sentiero; ebbe insomma la sostanza e la portata dell' autentico nomo geniale.

Indubbiamente la sua riforma concettuale ha maggiore importanza che la riforma tecnica dei forti contrasti tra luci ed ombre, sebbene anche da quest' ultima, dalla maniera « tenebrosa », sieno procedute grandi conseguenze, coronate poscia dall' epifania di un Rembrandt.

Quando Michele, secondo l'aneddoto belloriano, distese la mano verso una moltitudine umana come verso una folla di maestri provvedutigli dalla natura e preferibili alle statue di Fidia o di Glicone, fu più eloquente di quando, al processo Baglione, espresse qualche propria idea generale sull'arte. Chiestogli dal giudice se conoscesse i pittori ch'erano in Roma, rispose di sì, ma che non tutti erano *valent' huomini* ossia maestri. « *Valent' huomo*, soggiunse, è colui che comprende la sua arte, che sa dipinger bene e ritrarre con fedeltà gli oggetti naturali ».

Vien da supporre che, in sede di procedimento penale, non potesse o non volesse estendersi in una esposizione completa del soggettivo ideale pittorico: anche è verosimile che per inabilità oratoria non gli fosse riuscito di tracciare intero ed esatto il disegno della sua mente. È ingiusto veder l'opera di lui come inscritta e contenuta nel cerchio minuscolo delle surriferite parole, il ridurre le sue aspirazioni realistiche alla faciloneria di aver sempre a disposizione un modello, di copiare pedestremente la natura, risparmiandosi ogni tormento di scelta, ogni sintesi simbolica, ogni costruzione immaginativa. Tale può essere stato il proposito di pigri mediocri satelliti, non del caposcuola ideatore.

La larghezza del suo intendimento e la coerenza della sua meditazione vengon fuori meglio dalla somma dei quadri, che dal suo sentenziare conciso o reticente davanti ai giudici.

Egli non persegue soltanto il *verismo delle forme*, nel che gli si potrebbero dare molti precursori più o meno antichi; ma intende di proposito al *verismo dei fatti*, nel che sta la sua singolarizzazione da tutti gli altri artisti contemporanei e precedenti. Quel cervello rozzo e violento guardava alla storia e al mondo con criticismo di filosofo. Qualsiasi specie di deformazione delle personalità delle cose e degli avvenimenti, fosse mitologica o leggendaria o illusoria o semplicemente amplificata dall'umano esaltamento ammirativo, veniva da lui o respinta o derisa o restituita alle misure della realtà, al modo istesso usato verso le apoteosi della religione. Tutte le fiabe gli erano del pari nemiche. La divinità pagana più lungamente superstite nell'opera dei pittori cristiani e credenti, Venere, egli la escluse, come ogni altra entità sovranaturale, dal novero dei fantasmi necessari a un artefice; ed essendogli capitato di concretare iconograficamente la potenza dell'Amore (*Amore Signore*), non

chiamò giù il solito Cupido dall'Olimpo, ma con deliberata dimostrazione realistica, appiccicò un paio d'ali al tergo d'un monello da trivio. Ogni vaporosità di poesia, ogni caligine di lontananza sono sgombrate dalla favola di *Narciso*, tradotta da lui nell'evento ordinario di un contadinotto vanesio che vestito a festa si rimira a una fontana, come il bellimbusto di città si specchierebbe oggi alle vetrine. Sotto il medesimo pennello il vate *Omero*, sempre per l'innanzi divinizzato a mo' di semidio, ripiglia le sembianze d'un cantastorie orbo, colla chitarra al collo, e gli occhiali a cestello in difesa del sole e della polvere.

Fatte le debite proporzioni, il C. ha combattuto contro l'irreale del mito e della tradizione la stessa battaglia satirica che presso a poco, in quel tempo l'autore di « Don Chisciotte » vinceva sui mirabolanti poemi cavallereschi. E, se più tardi si aserisse ad alto merito d'un nostro genio letterario la reazione contro l'abuso del classicismo, il riavvicinamento dell'arte alla vita, la riscossa dalla signoria estetica dei Greci e dei Romani, (« *Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?* ») perchè non trarne argomento ad inalzare l'ingegno di Caravaggio, che prima e solo promosse nella pittura l'identica ribellione?

Che il Caravaggio agisse da ragionatore e non da scansafatiche nella sua impresa riformistica; che aspirasse all'intima verità, storica o naturale, oltre che alla semplice copia delle forme esterne, vien confermato dalla *sistematizzazione* — direbbero i medici dello spirito — del suo pensiero, dalla continuità del filo logico scorrente attraverso ciascuna delle opere. Per esempio, non c'è tratto, da lui svolto, della biografia di Gesù, o dei personaggi principali del dramma sacro, dove non si affermi la loro umiltà e realtà umana, a palese smentita di trasfigurazioni e divinizzazioni credute e rappresentate dagli altri.

Il Redentore nascendo non irraggia dal capo ricciuto lo splendore del figlio di Dio, ma dondola sull'esile collo la voluminosa testa di feto, agita le membra rachitiche dell'erede d'un poveromo (*Natività* di Palermo); e la sua genitrice si dibatte spasmodicamente sotto le doglie uterine, come la più derelitta delle puerpere (*Madonna del parto* di Messina). Fuggendo la persecuzione di Erode, la Sacra Famiglia s'addormenta nel sonno profondo di tutti gli affaticati mortali, non interrotto dalle sviolate dell'angelo (*Riposo in Egitto* della Doria) o si

mostra bisognevole di pane, vino ed insalata, non meno che della grazia celeste (*Riposo in Egitto* di Recanati). La morte tinge di livido il corpo di Cristo, come ogni altro cadavere, e i fiati nauseabondi della putredine intumidiscono e sconciano l'addome della Madonna morta (*Transito della Vergine*). L'esclusione del divino raggiunge la caricatura nella vecchia all'arcolaio e nella ragazza cucitrice che recitano l'*Educazione della Vergine*. Più spogliati di santità non potrebbero essere San Giovanni, San Pietro, San Paolo e la Maddalena. La Santissima Trinità è tratta irrispettosamente a terra, come a significare che quaggiù è stata creata. Gli angeli son vestiti di adipe palpabile (Recanati) e di muscoli robusti (Napoli), quasi ad intuizione della genesi antropologica delle divinità, quasi a dire che l'uomo ha portato in cielo se stesso.

L'accusa fattagli, di trasferir sulla tela ciò che indistintamente gli capitava sott'occhio, è immeritata. Del principio, sia pur controverso, che ogni verità è bellezza, s'era formato un'*idea generale*, che però non gli impediva la scelta, anzi la guidava. Non dovea neppur mancargli la consapevolezza che l'esagerazione premeditata d'un metodo torna alle volte proficua; che il dare impeto ad una corrente nuova riesce a scuotere e a trasportar partigiani. Così egli posava ad eleggere, della realtà esteriore, proprio le apparenze ripudiate dagli altri; e questo sì nel campo degli esseri, che delle cose; tra gli animali e tra gli uomini; nelle razze umane e nella serie delle parti anatomiche; nei diversi ceti, nelle varie condizioni individuali; nelle azioni. Spartaco dell'estetica, sollevava tutto ciò ch'era tenuto a vile.

Il suo raro paesaggio — margini di strade rurali e non giardini — accoglie piuttosto la canna palustre, il rovo, il cardo, che le palme regali. Dipinge più volentieri i ciuchi che il nobile cavallo; i rancani e le serpi al luogo degli arcadici cigni e delle rondini; i brutti musì dei delinquenti e delle zingare in cambio degli Adoni; non tanto le mani affusolate, quanto i piedi nodosi. Le vecchie aggrinzite, i San Giuseppe e i San Pietro, scapigliati e negletti, rimpiazzano le Sant'Anne sempre giovani e le ben pettinate canizie, che nei quadri accademici anticiparono l'insegna del parrucchiere. Anche l'aspetto più repulsivo della morte — la rigidità e l'incipiente corruzione cadaverica — è

riconosciuto per autentica immagine di bellezza. E han diritto di cittadinanza nell' arte più i faecchini che i cavalieri; i ladri e gli Dei; le partite al giuoco e i volgari conviti, meglio che gli idillii e i dialoghi d' amore.

La perseverante sua riflessione sulle personali vedute estetiche è comprovata dalla tenacia onde le conserva attraverso la lotta. Non gli accettano il *San Matteo* di San Luigi dei Francesi; gli depongono dall' altare dei Palafrenieri la *Madonna del serpe*; è obbligato a rifare la *Conversione di S. Paolo* e la *Crocefissione di San Pietro* per la cappella Cerasi; si vede rimandare indietro dai frati della Scala il *Transito della Vergine*; ma non rinnega la sua pensata maniera. Le edizioni dei suoi quadri, rimaneggiate per il pudore idealistico dei committenti, mantengono inalterato il nucleo della fede artistica dell' autore. Il suo pennello, solo in apparenza si sottomette, e traccia nuovi segni che differiscono dai vecchi non più di quel che l' « eppur si muove » contraddica all' affermazione del giro della terra.

Non fu dunque un piatto copista della realtà, ma un coerente intellettualista del vero, e un suo assertore in non favoreroli circostanze, anzi in antitesi col gusto e col pensiero della folla contemporanea.

La squisitezza sensoriale, la facoltà apprensiva dei fenomeni esterni, che segnava la sua dote culminante, non era del tutto scompagnata dall' abilità di intrecciare combinazioni originali cogli adunati fantasmi, di farne saltar fuori quella « bella idea », della quale lo dissero destituito gli ortodossi del tempo. I temi triti e lisei per lungo uso, del *San Giovanni*, del *Pentimento di Maddalena*, della *Fuga in Egitto* guadagnarono forse sotto la sua mano un nuovo rilievo, vieppiù sbalzato da una patina di bizzarria. Il soggetto dell' angelo proteggente *Tobiolo* fu svolto in maniera affatto diversa dalle altrui, e coll' armonia, la semplicità, la solennità di linee delle grandi opere. Nella eosi detta *Madonna del serpe*, dove l' educazione di Gesù fanciullo è obbiettivata con un atto pittorescamente simbolico, l' invenzione non è meno da lodare della fattura. Nel « telone » di Santa Maria Misericordiosa a Napoli c' è tal denso materiale di immagini, da farne tanti quadri quante sono le opere di carità: ma fu una trovata quella di figurare al basso, nella tenebra, la ressa delle umane tribolazioni, che si urtano tra di loro, mentre

la soave bontà e l'innocenza sorridente splendono in alto, portate sull'ali dal gruppo meraviglioso degli angeli.

Interpretammo il senso e la convinta ricerca del reale in Caravaggio come un sintomo della sua elevata intelligenza; ma essa non avea attinto l'arduo livello donde si scopre che alla verità, oggetto unico della conoscenza scientifica, non possono convergere tutte le mire dell'arte. L'arte si giova del vero, e delle sue impronte nel nostro cervello, come il sogno utilizza le immagini del di, mescolandole, trasformandole in una finzione inaspettata, in una sintesi ideale. — Quale però dei grandi artefici, contemporanei ed anteriori al Merisii, pur seguitando l'andazzo idealistico, ne aveva approfondito la ragione filosofica? —

Un altro punto di dislivello, fra l'alta mente di Caravaggio e i picchi più eccelsi della genialità, lo si riscontra nella prevalenza, entro la sua opera, del carattere che definimmo *autoscopico*, nell'aver prospettato in essa, per lo più, la sentimentalità soggettiva. È pur vero che in ambo i suoi capolavori, nella *Deposizione di Cristo* e nel *Transito della Vergine* — due poemi dell'umano dolore — vibrano affetti non precisamente del color di quelli che primeggiavano in lui; il che dimostrerebbe il vigore sufficiente del suo ingegno ad astrarre talvolta dalla propria individualità e ad ascendere vette sublimi; ma da un pezzo raccontammo che nella maggior copia delle sue pitture si ripercuote il contraccolpo delle passioni ed emozioni particolari dell'artista, si prolunga l'onda riflessa, quasi subintellettuale, della sua vita psichica minore. La proiezione estetica di lui è sovente sfogo di interni moti, anzi che sboccio di nuovo pensiero; è *piuttosto reazione che creazione*, ciò che sensibilmente s'adima, come altrove fu ragionato, dall'arte somma ed eterna.

Se nella valutazione d'un genio, s'ha da tener conto anche della fortuna delle idee da lui lanciate, non possiamo diffalcare al Caravaggio la posta del successo. Finchè i critici storici, esplorando coi loro microfoni, non ci abbiano persuaso che dell'avvento del naturalismo si percepivano già suoni forieri in campi diversi dalla pittura e dall'iniziativa caravaggesca, sarà permesso ricondurre tutta una rivoluzione artistica alla struttura psicologica e alla spinta d'un uomo solo. L'analisi minuta d'uno spirito d'eccezione è raccomandabile dunque non unicamente per penetrare il complesso d'un'espressione

individuale di bellezza, ma ancora per risalire all'impulso primario d'un movimento estetico collettivo.

Vien così legittimato *a fortiori* il diritto d'esistenza, nella critica e storia dell'arte, del metodo antropologico, che intende alla scoperta della psicologia del pittore e dello scultore attraverso i loro prodotti. E potrebbe dirsi che intende all'esumazione spirituale dell'artefice, dappoi che le vecchie scuole, dando importanza esclusiva alle tele ed ai marmi, hanno seppellito e nascosto sotto di essi la personalità del singolo autore, quasi facendo della sua opera l'istoriato sarcofago della sua anima.

APPENDICE I.

La “ Madonna dell’ Insalata „ di Michelangelo da Caravaggio

(Un dipinto satirico dell’ artefice criminale)

(Dagli Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche, *Pasc.* 2, 1916).

Del maschio pittore e sanguinoso delinquente, io mi adopro da qualche tempo a ricostruire la personalità psico-fisiologica ed estetica, seguitando una mia strada (1). M'accompagna l'attesa benigna di più d'uno scrittore d'arte, e la smorfia ineredula di alcun altro, che apporrebbe di praticar critica e storia pittorica, al giorno d'oggi, mescendo esclamazioni ammirative e favole di annose biografie.

In vario luogo comparvero già, del mio lavoro, notizie distese e compiuti capitoli (2).

Ricerco essenzialmente lo spirito del Caravaggio; la ricerca della sua opera, solo in grado accessorio potrebbe costituire l'obbiettivo diretto d'un antropologo. Tuttavia non riterro di porre le mani sur un possesso o compito altrui se mi avvenga - come al caso presente - d'esser proprio il trovatore e il primo illustratore di un quadro, che, oltre ad accrescere l'autentica creazione figurata del grande naturalista e a riverberar chiarore sulla psicologia di lui, merita di esser considerato come un notabilissimo tratto autobiografico, nel racconto delle sue esterne vicende.

Nella borgata Recanatese di Montemorello, a cinquanta passi dal paterno « albergo », che vide la fine delle gioie del Poeta;

(1) M. L. PATRIZI, *Preliminari d'un indirizzo antropologico (biopsicologico) nella critica e storia delle arti figurative* (in DOPO LOMBROSO, *Nuove correnti nello studio del genio e del delitto*). Milano, Società Editrice-Libraria, 1916.

(2) IDEM, *Un pittore criminale: il Caravaggio (Critica e biografia psicologica)*. Nota preventiva nel volume in onore del Prof. Leonardo Bianchi. Catania, Giannotta, 1914. Cfr. anche, (nel « Giornale d'Italia » dell'11 luglio 1913) *Le immagini dominanti d'un pittore criminale*; e la conferenza tenuta a Milano, il 5 aprile 1914 (nel « Corriere della sera » e « Secolo » del 6-IV-1914).

e precisamente infilando un viottolo, che s'apre sulla piazzuola del *Sabato del villaggio*, accedesi alla chiesa dei Cappuccini.

Presso l'altar maggiore, sormontato da una « Santa Maria di Loreto », convenzionalmente pregevole, del Pomarancio, ti fanno soffermare, nella cappella a destra le calde luminosità di una tela, emergenti qua e là da piani oscuri. È un quadro, verso cui i Religiosi e i cittadini si sono tramandati un vago unanime rispetto; ma intorno a quello non sembra sia mai intervenuto un consenso, nè pel nome dell'autore, nè per il significato del soggetto. Forse alla tenebra morale contribuì la tenebra materiale, intendo le non felici condizioni ottiche del luogo e l'annerimento, per troppa età, del dipinto.

Nell'inventario del tempio vien nominato « Sposalizio della Vergine »; nella Guida Storica di Recanati, redatta da una penna pulita e guardinga, si accenna ad una « Sacra Famiglia ». Altri altrimenti lo denominava. Non v'era chi prendesse sul serio i rilievi di Padre Gioacchino, un fratacchione pio e giocondo, del convento ospite anziano, il quale pareva dicesse da burla, come di consueto, quando insisteva: « Eppure sopra quell'altare, a certi giorni, a certe ore, ci si vede un somarello! ».

Più d'uno, a orecchio, dava la paternità della pittura a Gherardo della Notte, e, naturalmente, senza l'obbligo di appigliarsi a qualche documento o ad un fuggevole esame dell'affinità di maniera. Con ogni probabilità l'assegnazione impensata (del resto, non del tutto cervellotica, poi che sia nota la derivazione dell'Honthorst dal Merisii) era uscita dalla bocca di alcuno tra gli artisti recanatesi di mezzo secolo addietro, educatisi a Roma, o il Moretti, o il Mazzagalli, o il Panichi, che furono apprezzabili per tecnica di disegno, non per coltura storica dell'arte.

Nell'estate del '912, dopo una pausa di anni, rientrai « ai Cappuccini »; e, se ricordo esattamente, per vedere ancora una volta, in cima alla pietra sepolcrale, il ritratto della bionda contessa Mezzalancia, che dicono fornisse ispirazione al Leopardi per il canto sulla tomba di una bella donna.

Passato ad esaminare da presso l'indecifrata storia della prima cappella a man dritta, provai davvero una sorpresa. Ebbi l'impressione subita, benchè confusa, come se un'aria di fraternità avvolgesse, accomunasse le faccie, le tinte, le luci, le ombre del quadro a me davanti, colla famiglia delle immagini

M. DA CARAVAGGIO: IL QUADRO DELLA SATIRA







52. — RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO (LA MADONNA DELL'INSALATA) — RECANATI, Chiesa dei Cappuccini.

- prima del restauro -

caravaggesche, che il lungo studio del pittore criminale adunava sin da allora nel mio cervello.

All'indomani, 25 luglio, per cortese condiscendenza dei conventuali, la tela (m. 2,48 \times 1,69) fu tratta giù dall'altare ed osservata all'aperto.

La bellissima madonna, florida e gentile, con una espressione di composta melanconia, ha l'occhio castaneo e le trecce d'un dorato veneziano. Ammantata di turchino e vestita d'un rosso antico, siede in terra e stende la sinistra al divin fanciullo, dalla testa fulva e irradiata, coperto d'una tunica parimenti rossa, e accosciato ai piedi di lei. Nel cavo della mano materna il figliuolo depone un pizzico di verdi foglie, estratte verisimilmente da una catinella, ch'ei regge coll'altra sua manina e appoggia contro un ginocchio. La destra della Vergine solleva il capo d'una benda o di una pezzuola bianca, di cui l'estremo opposto le si dispiega in grembo, accogliendo erbe simili a quelle che il bambin Gesù sembra attingere dalla bacinetta.

L'atteggiamento e il viso del Redentore, co' grandi occhi sbarrati, coi capelli più arruffati che ricciuti, sono trepidi, quasi di chi tema di dover interrompere da un momento all'altro la faccenda in corso, e scappare.

Alla destra è ritto, malamente visibile nell'ombra, San Giuseppe, la rugosa fronte battuta da un colpo di luce. Sta come togato in un'abbondante stoffa color nocciola, e calza alti stivaloni di cuoio a padiglioni riversi. Lungo la coscia pende il braccio carico di due orci; l'altro braccio s'allunga orizzontalmente e posa sul basto dell'asino, di cui s'indovinano a pena il collo e la testa china, sommersi nell'oscurità del fondo. Son forse pagnotte le forme brune e tondeggianti sparse al suolo, nell'angolo destro. Dall'alto; dalla plaga, donde rompe il sereno tra nuvole globose e filtra obliquamente lume sui personaggi, scende, per l'offerta della palma, una coppia d'angiolì, stretti in baci ed in amplessi. Al margine superiore, due faccie, in estasi, di cherubini.

Nessun dubbio che il « Riposo nella fuga in Egitto » fosse il tema del quadro; ed avesse ragione su tutti - sull'inventario, sullo storico e sulla tradizione - quel vecchio cappuccino gioviale, che solo aveva intraveduto l'asino tra gli attori della scena.

Ma in che cosa consistesse l'azione di essi, questo fu risolto con minore rapidità.

Per un tempo ne parve plausibile supporre che l'artista avesse voluto far novella d'un singolare incidente della « Fuga »: un infortunio di viaggio, capitato alla Madonna, una lesione alla mano....., per il che giustificavasi l'applicazione sulla presunta ferita d'un'erba risanatrice, ad opera del Salvatore.

Ma l'ipotesi di un'erba medica, od *officinale*, fece luogo più tardi alla certezza di una pianticella mangereccia o *sativa*. Fu la volta che, consultando a Torino il Chiarissimo Collega di Botanica - il professor Oreste Mattiolo, diligente spigolatore dei vegetali nell'arte dei primitivi e degli antichi - circa le specie, fiorite particolarmente sotto il pennello caravaggesco; e mostrandogli anche la fotografia del « Riposo » di Recanati, m'ebbi l'autorevolissima assicurazione che le erbe deposte sul palmo e sulle ginocchia di Maria, sono cespugli di *tarassaco*, volgarmente cicoria selvatica, come lo fa ammettere la caratteristica figura della foglia, a disegno di uncini, o « roncinata ».

Con un dato così certo, il mutamento nell'interpretazione dell'ermetico dipinto avvenne, può dirsi, in maniera automatica.

La Sacra Famiglia è intenta, non a curar ferite, ma a sostentare i corpi digiuni; prepara, non una miracolosa medicatura, ma una povera cena d'insalata. La madre e il figlio partisconsi il lavoro di massaia, l'uno lavando la cicoria, l'altra asciugandola col bianco lino. San Giuseppe attende che il frugal pasto sia imbandito; non ciò attende l'asino, che è curvo a brucar già qualche frasca, a tergo della Madonna.

Una nozioncella botanica è stata così la chiave a dischiudere un luogo buio, e insieme a far lo spiraglio, per cui potesse penetrare da tutt'altra direzione il raggio intensamente rischiaratore d'un aneddoto storico.

Prescindendo dal significato della composizione e dalle coincidenze biografiche, da rammentare appresso, il nome del Caravaggio, suscitatosi in me improvvisamente alla prima visita, resistè a matura riflessione e a ripetute analisi. L'illuminazione naturale dello scenario, così diversa dalle aurore artificiali e concentriche di Gherardo Honthorst, mi bastava per negar credito ai « si dice » del luogo. La rappresentazione, in ogni modo, accentatamente veristica; quel catino e quelle borracce: la luce scendente dall'alto; il contrasto tra lo splendore di alcune parti e la tenebra delle altre; la predilezione di certa

coloritura nei panni (il corsetto della Vergine e il manto di San Giuseppe); nella Madonna il caratteristico inclinarsi della nuca sulle spalle, segnalato in più persone del nostro autore; la pastosità - non costante - delle carni, per esempio della faccia di Maria, d'una mano di Gesù, delle coscie negli angioletti; l'angolo carpo metacarpèo della destra di lei e la solita forma mascolinamente prismatica del polso... ed altri, ed altri elementi mi fermarono nell'attribuzione intuitiva del primo giorno. Fra questi ultimi, mentoverò l'attitudine dei due angeli abbracciati, calanti a capofitto dalle nuvole, attitudine che ripete, o, meglio, precorre l'abbraccio degli altri due celesti messaggeri nelle « Sette Opere di Misericordia » di Napoli e nel « Martirio di San Matteo » a S. Luigi de' Francesi.

L'informazione, favoritami dal Padre Guardiano, e desunta dall'istromento notarile della chiesa, che la cappella appartenne un dì al casato dei Flamini, continuatori del ramo estinto Antici Dall'Aquila, mi fece pensare un istante se il quadro non dovesse rivendicarsi al pittore della famiglia, a quell'Antici « Nobile di Recanati » annoverato tra i buoni scolari del Guercino, e che - scrive il Malvasia - « dipinse assai bene talvolta per suo trattamento ». Se altri argomenti negativi mancassero, evvi questo: Antonio di Giulio Antici Dall'Aquila, nato nel 1611, non poté dipingere per il proprio altare, che si han più ragioni di credere eretto simultaneamente alla fondazione della nuova chiesa dei Cappuccini (1616-1618).

Anche mi convenne di abbandonare un'altra provvisoria supposizione: che il Caravaggio avesse dato mano all'opera in Recanati.

Orme di lui furono rintracciate in varii paesi marchigiani: distinta sovra tutte, quella del suo passaggio e dimora presso i Cappuccini di Tolentino, come alla commendatizia di Lancillotto Mauruzio per quei Priori (1).

Non è escluso che egli abbia potuto toccare il nostro territorio - al Tolentinate quasi finitimo - che doveva essergli noto quale culla del suo mecenate taccagno, monsignor Pandolfo Pucci; e che, forse, lo richiamava con le belle tavole qui lasciate

(1) G. BENADDUCI, *Di un quadro di Caravaggio*. Tolentino, Tip. Filelfo, 1888.

da un maestro veneto: Lorenzo Lotto. Nè meno è improbabile che traversasse la terra Recinetense per portarsi, lungo la via più breve, da Tolentino a Loreto, mèta di sue aspirazioni, non già per il santuario, ma per il grandioso affresco che aveva smanciato di « condurre » laggiù, nella cupola, se non son fandonie le minacce e le vendette contro i due concorrenti: Guido Reni e Pomarancio.

Ma è più solidamente sostenibile che non facesse tappa a Recanati per lavorare, e che il quadro, ad essa destinato, abbia avuto esecuzione parecchi anni prima in Roma.

Del breve sodalizio romano del Caravaggio coll'ora ricordato Monsignore da Recanati, ha dato contezza la memoria contemporanea del medico pontificio Mancini, rinvenuta da Wolfgang von Kallab (1), e trascritta da L. Venturi (2).

« ... Dopo (*il Caravaggio*) se ne passò in Roma; d'età in « circa 20 anni, dove essendo poco provvisto di denari, stette « con Pandolfo Pucci da Recanati, beneficiato di San Pietro, « dove le conveniva andar per la parte et altri servitij non « convenienti all'esser suo, e quel ch'è peggio, se la passava « la sera con un' insalata, quale li serviva per antipasto, pasto « e pospasto, e come dice il Caporale, per companatico et per « stecco, d'onde dopo alcuni mesi partitosi con poca soddisfazione, chiamò poi questo benefiliato suo padrone, Monsignor « *Insalata*. In questo tempo fece per esso alcune copie di « devotione che sono in Recanati e per vendere *un'putto che « piange per esser stato morso da un Ràcano, che tiene in « mano*, e dopo' pur un putto, che mondava una pera con il « cortello... ».

Se vi tormenti lo scrupolo di nulla trascurare, nè circa l' « esame obbiettivo », nè circa l' « anamnesi » del proprio soggetto, anche un'indagine archivistica può divenire metodo di ricerca psico-biologica. E così, per illuminare indirettamente un cantuccio dell'anima del mio tipo geniale e criminale, non ho ritenuto superfluo di rovistare vecchie carte, di squadrare un po' meglio quel primo ospite - mio concittadino - del Caravaggio in Roma.

(1) J. VON SCHLOSSER, *Dem Andenken Wolfgang Kallabs mit einem aus Kallabs Literarischem Nachlass neb. Caravaggio* (Wien-Leipzig, 1907).

(2) in L'ARTE, 1910, pag. 279-80.

Dal pittore quegli s'è procacciato soltanto infamia. Se influi sull'estro e sul carattere di alcune opere, fu senza che lo volesse. Ma non fu casuale la determinazione che gli fece accogliere in casa il poco più che adolescente artista; forse susseguì a un pronto intendimento dell'originalità e della forza di quell'ingegno.

Il vegetariano Monsignor Insalata non era poi quel quadrupe, a cui farebbe pensare il suo prediletto nutrimento.

Discendeva da una vetusta famiglia, trasportatasi in Recanati da Cannara nell'Umbria, e che diede dottori alle Leggi, prelati alla Chiesa, Priori al Comune e qualche caso sporadico alla criminalità, o almeno qualche individuo di cattiva nomèa (1). Gli scorreva forse (2) nelle vene un sangue di buona razza per capacità intellettuali: quello dei Leopardi. Fu avvocato alla Curia romana, membro (1564) e poscia Rettore (1566) dell'Accademia Eustachiana, presso cui è testimonianza che tenesse eleganti dissertazioni in latino. Mi pare di udirlo interpolare in qualche suo sermone l'oraziano « Me pascunt olivae — Me *cichorea*, lenesque malvae! » Benefiziato di Santo Spirito, poscia di San Pietro (1570-600) viene ritenuto compositore in rima di un *Trattatello di buone creanze*, tra le quali si sarà guardato dal mettere il vezzo di somministrare cicoria a tutto pasto agli invitati.

Fu anche mastro di casa di Donna Camilla Peretti, sorella di Sisto V°; un ufficio che concorre a far ritenere Don Pandolfo per prudente amministratore, come emerge pure da numerosi atti notarili in Recanati e Loreto, sopra affari suoi di denari e

(1) Cfr. l'opera inedita di GIAN FRANCESCO ANGELITA, *Famiglie recanesi di reggimento del 1614*: e le memorie adunate dal LANCELOTTI, per la *Biblioteca Picena*, che sono nell'Archivio Baleani di Osimo. Debbo queste indicazioni alla cortesia del dotto mio concittadino, Padre Clemente Benedducci, dell'Oratorio di Recanati.

(2) Ecco perchè ho detto *forse*: Una Leopardi, Cleofe di Pier Leopardo, sarebbe stata l'avola di Monsignor Insalata. Ma ho trovato che Monaldo Leopardi, il genitore del Poeta, nelle memorie storiche della propria famiglia, esprime il dubbio che Cleofe (maritata nel 1458 con dote di 300 ducati a Pietro Antonio *de Putio* o *Filippuccio* di Cecco de' Bencioli da Cannara) sia morta avanti il 1464, perchè non è nominata nel testamento del padre, defunto in quell'anno. Se così fosse, i conti delle generazioni non tornerebbero e Monsignor Insalata, nato intorno al 1530, appartarrebbe alla discendenza d'una seconda moglie di suo nonno paterno *Filippuccio*.

di terre (1). È da credere che le passioni per le umane lettere, per l' arte verista e per i negozii potessero farsi buona compagnia nell' animo di lui.

Non passò gli ultimi suoi anni e non morì in Roma. Rassegnato dopo un trentennio il beneficio (2) di San Pietro, venne ad incasarsi nuovamente nelle Marche natie. Troviamo sue tracce nel 1600 a Recanati; nel 1605 è nominato arciprete di Loreto. Egli deve esser mancato ai vivi tra il luglio del tredici e il gennaio del quattordici, chè, sotto la prima data (10 luglio 1613, Atti del Notaio Bonamici), un documento lo dà presente nella propria città e nella propria casa; e sotto la seconda (8 gennaio 1614), è registrata la presa di possesso del successore nell' arcipretura di Loreto (3).

Ragionevolmente il « Riposo nella fuga in Egitto » o « Madonna della cicoria » si deve annoverare tra le prime mirabili prove, date in Roma dal genio del Merisio, anteriori al grido della sua fama; ed esattamente tra quelle pitture che il Mancini affermò compiute per commissione dell' ospite avaro, e destinate a Recanati.

Troppo è vistoso l' intimo nesso che allaccia insieme il risentimento del Caravaggio pel suo primo protettore, il significativo nomignolo, creato e divulgato contro costui, e la speciale funzione - più bizzarra che volgare - commessa ai sacri personaggi dell' istoria figurata. Ingenuo l' opporre che lo stesso committente avrebbe rifiutato l' opera: non potea sentire l' allusione mordace, come non conobbe il tenore letterale della maldicenza alle proprie spalle.

(1) Cfr. Rubricella del Notaio Torquato Botani in Recanati, nov. 1600, pagina 58.

Atti del Notaio Angelo Ruffini, vol. 1601-02, pag. 39-43, 4 giugno 1601.

Atti del Notaio Mattia Quirino, vol. 1609, pag. 101.

Atti del Notaio G. Batta Ruffini vol. 1613, pag. 6, 23 aprile 1613.

Atti del Notaio Arcadio Bonamici 1613, pag. 95-97, 10 luglio 1613.

(2) Il 14 maggio 1600 Bernardino Calcagni entrò in possesso del Benefiziato, *per resignationem* di Don Pandolfo Pucci, che aveva acceduto al Benefizio il 24 dicembre 1570. (*Ex libro: Descendentiae Canonicorum et Benefit. Archiv. Basilicæ Vaticanæ*, fol. 250).

(3) Memorie della Chiesa e Città di Loreto del Canonico Spalazzi (Archivio Capitolare), pag. 108.

Potrà anche osservarsi (per contraddire all'idea della satira pittorica) che l'immaginare Gesù, Giuseppe e Maria, in atto di ammannire un pasto d'erbe crude, è una semplice e spontanea invenzione, data la celeste umiltà dei commensali, la loro condizione di fuggiaschi per la campagna; e dato anche l'indirizzo naturalistico... dell'inventore. Ragguardevolissime considerazioni queste, se del Caravaggio non fosse risaputo l'incoercibile spirito bernesco, documentato da biografi coetanei e da processi giudiziari: prorompente in mediocri versi, quando non si sfogava in violenza di motti orali, o in qualche impronta allegorica del suo pennello. D'altro canto siamo edotti della corriiva facilità, onde i temperamenti criminali sogliono trasformare fin il proprio lavoro artistico in attività liberatrice di personali rancori; e magari una religiosa icona in istrumento impune di vendetta.

L'antico manoscritto del Mancini parla di un altro quadro dipinto « per vendere » dal giovanissimo Caravaggio, al tempo della dimora presso il monsignore recanatese: « *uno putto che piange per essere stato morso da un Ràcano* ». Ne ha fatto menzione lo stesso cronista d'arte, ostile al Merisio, come di opera d'una verità e maestria di rado raggiunte. Disgraziatamente oggi è perduta.

Non è del tutto campato in aria il sospetto che pur quella fosse una segreta trovata vendicativa, un altro scherno-rebus al padrone di casa affamatore. *Ràcano* può ben sostituirsi crittograficamente al nome della patria di Messer Pandolfo, la quale era chiamata *Racanati* nelle iscrizioni, nei libri, nell'antica citazione orale e volgare. E - chi sa? - talvolta sulle labbra beffarde del pittore, *Monsignor Ràcano* dava il cambio a *Monsignor Insalata*.

Rispetto al transito del quadro, da Roma ai Cappuccini di Recanati, non v'è luogo a supporre un giro involuto. Monsignor Pucci, se non la aveva spedita prima, portò seco la pittura rimpatriando definitivamente nel 1600. Dopo la morte di lui, sullo scorcio del 1613, tutti i suoi averi andarono alla nipote, maritata a un Barlocchi, che contrasse l'obbligo di aggiungere il cognome de' Pucci, e di cui presto si esaurì la discendenza maschile. Il trapasso dell'opera, nello stesso sestiere, dalla famiglia Barlocchi-Pucci alla famiglia Flamini - veramente prossima, e titolare della Cappella ai Cappuccini - appare un movimento

dei più agevoli ed usuali. La prima pietra del tempio dei frati veniva posata (1616) a soli tre anni dalla morte di Don Pandolfo (1613), e il prezioso capo della sua eredità artistica non ebbe da aspettar molto per esser collocato sull' altare gentilizio dei Flaminii. Da questa famiglia medesima (una delle sue ultime discendenti andò sposa nei Carradori) veniva forse la « testa mozza di Santa' Caterina », riferita senza contestazioni alla scuola di Caravaggio (1); testa impressionante col suo cruore giallo e rosso, col livido della faccia, col suo potente rilievo, che fa andar la mente agli sforzi dei novissimi cubisti. Quasi sicuramente il « Riposo della fuga in Egitto » e la « Santa Caterina » avevano un giorno fatto parte della stessa collezione pucciana.

Risalendo il passato della chiesetta e del cenobio recanatese dei Cappuccini, mi incontrai nei segni di una parzialissima benevolenza, per costoro, della famiglia del poeta. Il conte Monaldo, nel 4 febbraio del 1804, aveva preso in quel coro lo scapolare del terziario di San Francesco dalle mani di Fratel Filippo da Ancona; il 16 settembre 1840, in una delle ignude celle faceva consegna delle sue supreme volontà al notaro. Tutti gli anni, in novembre, alla ricorrenza della « Beata Vergine della Consolazione », i frati ricevevano dai Leopardi cinque libbre di riso, venti di pesce, quaranta pagnotte di pan bianco, otto bocali di vino e due crostate. A palazzo, in onore dei Padri, si dava un pantagruelico banchetto, a cui sedevano una trentina di magnati del paese. Era mestieri mandare alla vigilia ad Ancona per le copiose provviste: « due zuppe, dieci piatti di cucina, salati, dolci, frutta, tondini varii per compire la tavola, dove tutto si depositava in una sola portata; in ultimo due forme di gelati della medesima specie, nonchè rosolii, caffè... ».

Altro che le scorpacciate di cicoria, offerte al Caravaggio in Roma, dal reverendo nipote di Cleofe Leopardi! Il Conte Monaldo ci teneva a quei pranzi, ed esortava i figli a continuarne l'usanza, pur ammonendo di « non dilatarsi troppo nelle spese ». Si direbbe che non volesse far ricadere sui Leopardi l'onta di sordidezza, eternata sul vicino altare a disdoro del lontano parente.

(1) Inventario-Perizia della Galleria Quadri e Disegni antichi del fu Conte Antonio Pio Carradori, p. 8 N. 82. Macerata, *Unione Tipografica*, 1908.

Ma son queste - ne conveniamo - relazioni artifiziose e del tutto soggettive, intrecciate dal gioco associativo del nostro pensiero.

Piuttosto un altro avvicinamento, affatto estraneo alla nostra fantasia, ti interessa entro quella medesima chiesa. Il destino ha collocato ivi, l'uno accanto all'altro, per sempre, i due, peggio che rivali, acerrimi nemici: il Pomarancio e il Caravaggio. A quello il posto d'onore sull'altar massimo, a questo la penombra di una cappelletta. Havvi rispondenza col differente grado di ammirazione, che la posterità ha tributato da secoli a ciascuno dei due artefici. Ma da alcuni anni la sorte si è capovolta. Il vento del rumor mondaio ha cangiato direzione; la rinomanza di Michelangelo Merisii s'è fatta ognor più sonora; la fama del Roncalli sta per divenir fioca e quasi muta. Il Merisii ha tratto sull'avversario assai miglior vendetta di quella che narrano compiesse su lui, facendolo sfregiare da un sicario, dopo l'aggiudicazione delle pitture nella cupola lauretana.

Alla « Santa Maria di Loreto » del Pomarancio sale l'incenso dei fedeli; la « Madonna dell'Insalata » del Caravaggio richiama il culto degli intenditori ed amatori d'arte, e degli antropologi studiosi della genialità. A tutti è comune il voto per un riconoscimento autorevole e un rinnovato governo (1) di quella tela, che è insieme eloquentissimo documento psicologico ed oggetto di originale bellezza.

(1) Erano scritte da tempo queste pagine, quando sapemmo e constatammo *de visu* che, appunto in séguito alla nostra segnalazione ed attribuzione del quadro, si stava provvedendo al suo restauro da parte della Soprintendenza per le Marche (14 nov. 1916).

APPENDICE II.

**Il problema dell' " Uomo Geniale „
da ieri ad oggi
(Conferenza)**

Conferenza inaugurale dell'anno didattico 1916-17 all'Università Popolare di Milano (detta il 5 Novembre 1916 nel « Salone degli Affreschi »). Era stata annunciata col titolo alquanto diverso di « Fattori ed aspetti della genialità ».

« Il caso mi portò un giorno ad osservare, l'una vicinissima all'altra, e vive, la testa di un celebre ed autentico uomo di genio, e la testa di un cretino, non meno autentico e quasi altrettanto celebre nel ceto medico.

Non sòn molt'anni, in un divino pomeriggio d'aprile, Giosuè Carducci tornava dalla sua diletta Scandiano, « farò gentil..... terra di sapienti e di poeti » e dalla ricorazione centenaria ivi solennizzatasi della domestica gloria scientifica: Lazzaro Spallanzani. Amò di unirsi alla folla dei naturalisti, delle Autorità, dei non autorevoli, per la visita all'asilo degli alienati in Reggio Emilia, Istituto chiaro dentro e fuori d'Italia, come antico focolare d'umana pietà e di ricerca psichiatrica.

Una delle curiosità del manicomio era il microcefalo « Battista » - che ignoro se sia ancora al mondo - cògnito a tutti gli studiosi ed effigiato in molti Trattati di Clinica mentale. Vegetava da un ventennio tra quelle mura, addetto a qualche umile servizio, e non sapeva pronunciare più di tre o quattro parole dialettali, di cui una - abbastanza sconcia, sinonimo di scemo o gagliofo - egli ripeteva, soddisfatto, a quanti presunti savii e intelligenti gli rivolgevano il discorso.

Ricordo che, nel centro della sala maggiore, il Carducci, scoperta in segno di riverenza la grande e bella testa, accarezzava quella piccina, piccina dell'infimo fratello, la quale avea patito un tale arresto nel suo accrescimento, che il cuoio capelluto - sviluppatosi invece per vestire un cranio normale - s'era dovuto raggrinzare in tante pieghe, e si potea sollevare e distendere come l'orlo d'una borsa. Il poeta s'indugiava a passare dolcemente la mano sul quel capo tapino; e il sorriso di lui volgeva a più tenera indulgenza, quando « Battista » gli lanciava ritmicamente e tranquillamente in faccia l'irrispettosa parola del proprio esiguo dizionario.

Alla comparazione di quegli estremi campioni dell'intelletto, come negare - si sussurrò in un gruppetto di biologi e psicologi - come impugnare che corra un parallelismo tra grado d'ingegno e volume d'emisferi cerebrali; che la quantità, sopra l'ordinario, della sostanza nervosa, debba ritenersi tra i fattori fondamentali della mente straordinaria, della genialità?

Eppure questo dato, ognora tangibile nel paragone di individui distantissimi intellettualmente tra loro, è lungi dal trovare una costante conferma.

Si conobbero soggetti di men che mezzana intelligenza e nondimeno eccezionali per somma di capacità cranica. D'altra parte uomini di indiscussa eccellenza di pensiero, e financo rappresentanti secolari del genio della nazione, risultarono - con sorpresa dei verificatori - provvisti d'una massa cerebrale al di sotto del peso medio.

Uno dei cervelli più gravi - quantitativamente - che abbiano meritata la registrazione nella letteratura neurologica, appartenne a un politore di mattoni Inglese, che non s'era segnalato certo in costruzioni..... mentali: soverchiava i duemila grammi, lasciavasi addietro di un paio di « etti » quello, pur pesante, dell'immortale conterraneo: Giorgio Byron (1807 gr.).

Il collegio dei tredici dottori che eseguì l'autopsia di Gamba si trovò davanti a un connotato organico inatteso. L'encefalo di quel personaggio, tanto fuor del comune, aveva un peso così modesto (1160 grammi) che gli insigni necroscopi, dubitando sulle prime di un errore, posero più volte, ma infruttuosamente, il nobile viscere sulla bilancia. Pure aggiungendo alla cifra il peso d'acqua, che supponevasi sottratta dal sale imbalsamatore alla polpa cerebrale, questa si mantenne sensibilmente inferiore alla media degli adulti, cioè sotto il limite del mediocre nonché aureo nostro simile. Per converso il cervello del signor Joseph Bouny, notaio intelligente, ma non meraviglioso, morto una ventina d'anni or sono in una piccola città della Gironda, pesava la bellezza di 1935 grammi.

Forse non vi è nuovo che la grandezza del cervello di Dante, desunta, mercè l'esatto calcolo antropometrico, dai resti del cranio, custoditi a Ravenna, sembra stare più giù di quella dell'umile cittadin suo. Di tale rilievo non devono essere bene informati i rigidi sapienti del nord-est d'Europa; chè avrebbero

rinunziato a quest'ora a tener Dante per uno dei loro, a considerare il nome *Alighieri* come una derivazione del tedesco *Aldiger* (coerentemente a quanto tentarono per i cognomi Buonarroti e Da Vinci) e ci avrebbero gridato di tenercelo pure il nostro poeta submicrocefalo, prova cruciale della decadenza - già iniziata nel medioevo - della razza latina!

Singolari ritrovamenti archeologici, di non fresca data, e considerazioni di questi giorni hanno adunato nuovi dubbi circa la relazione tra potenza intellettuale e volume del capo. In seno alle dimore umane del periodo quaternario scavate nel sottosuolo della Dordogna (stazione di *Cro-magnon*) e più recentemente alla *Chancelade*, nella stessa provincia del Mezzogiorno francese, sono stati rinvenuti crani di legittimi nostri antenati con una capacità di oltre 1600 e 1700 centimetri cubici, *id est* superiori alla misura media d'una testa cresciuta nella civiltà e coltura moderna.

Quei nostri diluviani patriarchi, dello scorcio dell'epoca post-glaciale, che si trovarono corpo a corpo cogli orsi spelèi e i leoni delle caverne e che ebbero per strumenti di lotta le unghie, i denti e le scaglie di pietra, non erano certo degli stolidi. Ce lo apprendono - nella prima pagina d'ogni storia dell'arte - le perfette raffigurazioni di mammoth, di bisonti, di pesci, di renne, che essi graffiavano sulle pareti delle grotte o sopra le ossa medesime degli animali e talvolta colorivano (pittori ad olio primordiali) con giallo d'ocra e ossido di manganese disciolti nel grasso.

Ma il genere della loro attività cerebrale, tutta intesa al diuturno combattimento contro la natura e le belve, e ben significata dalle impronte di muscoli poderosi riscontrate negli scheletri, non poteva essere di meditazione e di astrazione. Doveva consistere in un esercizio della sensibilità elementare per la vigilanza continua del mondo esteriore, e in un ordine di violente e perseveranti azioni reattive sugli animali e sull'ambiente nemici.

Se è attendibile ciò che espose da poco alla Società Geologica di Londra un antropologo reputatissimo di Oxford, W. J. Sollas: « che quanto più ci si spinge verso la preistoria, si ritrova - in luogo della diminuzione - un progressivo aumento

del cervello umano », (1) s'ha da dedurre che le teste voluminose possono aver correlazione con doti psichiche assai diverse dal pensiero, convenire ad Ercole oltrechè ad Apollo; possono indicare, piuttosto che le menti sublimi, gli eroi della forza e dell'azione.

Anche l'ipotesi che la maggiore estensione di uno o più segmenti della sfera craniale possa spiegare il fenomeno della genialità, e che il genio si apparti in una nicchia della teca ossea, addimostراسi poco stabile sotto la revisione scientifica, che investe da tutte le parti.

L'iconografia classica ha foggato con fronti basse e strette i gladiatori e i lottatori del circo, con vaste fronti gli iddii, i semidei, i genii; ed ha avuto sempre corso come buona moneta l'aggettivo amplificativo appaiato alla fronte del grand'uomo: « l'alta fronte che Dio mirò da presso » dell'Alighieri; la fronte del Leopardi, « dominatrice dell'esile faccia »; la « fronte olimpica » di Goethe ecc...; e lo stesso cantore corrucciato d'Aspasia, poté dire « anguste fronti femminili » come formola antropologica della supposta incapacità geniale delle donne.

Nel concetto, dozzinalmente poetico, che l'impronta del nume o genio irraggiasse dalla fronte, consentivano un tempo ricerche fisiologiche, assegnanti ai lobi frontali un ufficio più specialmente intellettuale. Oggi l'opinione è diversa. Maestri abilissimi dell'esperimento (Horsley e Schäfer) hanno posto in sodo che in animali superiori, nelle scimmie, si può col coltello mettere affatto fuori di causa la così detta « zona prefrontale », e non raccogliere i segni di stupidità e di idiotismo, che invece si rilevano più frequentemente, ledendo a destra e a sinistra, in corrispondenza delle tempie, nei lobi chiamati appunto « temporali ».

Un esame accurato (Sergio Sergi) fatto nel 1914, dello sviluppo della regione frontale nelle diverse razze, ci persuade che esso non va di pari passo colla dignità sociale e intellettuale dei gruppi umani esplorati. Ben anacronistica deve essere la coltura biologica d'un filosofo ortodosso di nostra conoscenza, che quotidianamente va d'intorno col rasoio sulla propria fronte, per aggrandire l'area della pretesa sua genialità!

(1) A. ANILE - *Il cervello dell'uomo di Cro-Magnon* (Atti Accademia Medica di Napoli, 1916).

Sì, furono ammirate in alcuni veri genii fronti immense; ma, per più casi, se n'è trovata ragione in una speciale infermità che aveva afflitto l'infanzia e la fanciullezza di quei grandi. Le fronti di Shakespeare, di Cuvier, del musicista Rubinstein, dell'altissimo fisiologo Helmholtz indubbiamente furono dilatate e rese olimpiche... dall' idrocefalo.

È da aggiungere che non devono esser mancati individui geniali con fronte breve e inclinata. Chi discuterebbe la genialità somma e simpatica di Leon Battista Alberti, l'ideatore, tra l'altro, di quel Palazzo-Venezia che testè veniva rivendicato alla nazione genitrice? Egli, come architetto, scrittore, studioso di Leggi, musicista, matematico, fisico... era sorprendente, al pari di quando correggeva e cavalcava indomiti cavalli; saltava a piè pari un uomo ritto; o sapeva lanciare così in alto una moneta, dentro il duomo di Firenze, da farne risonare la volta. Era l'uomo miracoloso del Rinascimento, coll' intelletto sviluppato armonicamente in « enne dimensioni », e che gli stranieri citano accanto a Leonardo, come rappresentativo di un'era di genii, e di un euritmico elevatissimo perfezionamento dell' individualità. Ebbene, guardate e misurate il fedele profilo che egli ci ha lasciato di se stesso (nel bronzo della collezione Dreyfus): ha una fronte più ancora sfuggente che bassa, un angolo faciale poco meno acuto di quello d' un negro o d' un arretrato intellettuale.

Per le esperienze sulle scimmie - *in corpore vili* - che ho mentovato; per constatazioni anatomiche fatte *in corpore nobili*, cioè sui cervelli o sui cranî di spiccate personalità; e anche per le più sicure nozioni che oggi possediamo circa la topografia, sulla corteccia del cervello, delle zone più particolarmente mentali e « associative », la sede del genio tenderebbe a spostarsi dal dinanzi verso le regioni dei « parietali » e delle tempie.

Ai giorni della vecchia frenologia il grande sviluppo delle parti laterali del cranio era indizio di brutale malvagità; e Gall portava ad esempio la forma cranica di Caterina De' Medici, e di quel principe della casa dei Condè, che straziava le donne, condottegli da complici, e andava a diporto per Parigi, armato di carabina, dilettrandosi a prender di mira i conciatetti, e a vederne il capitombolo sulla via.

Ai giorni nostri, quello che nomasi « cervello parieto-temporale » sarebbe più specifico dei genii che dei delinquenti. Si

direbbe che l'avessero preveduto i padri Greci che denominavano, non dalla fronte, ma dalla tempia la corona da cingere i vittoriosi e i sapienti.

È innegabile che siffatte sezioni della testa si riscontrano pronunciate in alcune creature sovrane. Lo svasamento dei temporali ci fa impressione in quella notissima maschera di Beethoven, che nella bocca energicamente serrata par voglia custodire il segreto del proprio genio e del proprio dolore. La riproduzione veritiera del volto e di parte della testa di Newton documenta del pari la lunghezza del diametro trasverso o « bi-temporale ». Il simile del nostro Michelangelo. Lo scolaro suo e biografo ce lo disegna: « Di prospetto mostrava le tempie più in fuori delle orecchie ».

Ma le riserve su queste circoscritte ubicazioni della capacità geniale non sono mai troppe, e quelle d'altronde non potrebbero mai gabellarsi come negativismo critico o pose d'una logica eternamente dubbiosa.

L'elaborazione intellettuale in genere, e la geniale in ispecie (a non dire per ora del concorso di tutta l'architettura nervosa ed organica) è stretta a coefficienti più intimi e dinamici di quel che non siano il materiale sviluppo d'un pezzo della corteccia e il maggior numero o volume degli elementi ivi disposti. Il fatto fisio-psicologico, più immediatamente sotteso al travaglio cerebrale del genio, è la molteplicità delle linee e delle intersezioni, la permeabilità delle vie nervose, la possibilità di innumerevoli correnti tra cellule e cellule; non tanto la ricchezza di queste in quantità o in volume. Non dal numero delle corde di un liuto o di un'arpa procede l'incanto d'una musica, bensì dalla copia e dal genere delle combinazioni canore - simultanee e successive - intrecciate su quelle dalla mano virtuosa.

Non pure riserbo, ma risoluto dissenso meritano coloro che con maggior precisione « metton le bitfe » del genio nel campo cerebrale; voglio dire quegli anatomici e psichiatri, che localizzano ancor più minutamente la capacità mentale straordinaria in una singola piega, giro o « circonvoluzione » della corteccia: per lo più designano la circonvoluzione che è centro di quella funzione o di quel senso particolarmente implicati in una determinata attività intellettuale.

Esempi: La vocazione oratoria è presto spiegata colla maggiore estensione della così detta « terza circonvoluzione frontale di sinistra », che è il centro dei movimenti coordinati per parlare; e si dimentica che il meccanismo della parola è molto complesso, e che multipla è la sede di sua formazione. Il genio musicale si interpreta con un giro più flessuoso, e però più lungo, d'una circonvoluzione temporale, metà delle perezioni uditive; il genio pittorico con un andamento più involuto ed abbondante delle pieghe occipitali, stazione centrale del senso della vista. « E infatti non osservaste? (esclamano codesti scopritori infallibili) non osservaste come son fonde le bozze occipitali nello stampo in gesso del cranio di Raffaello? ».

Giulio Moebius, l'insigne neuropatologo di Breslavia, dall'insieme di trecento fotografie di matematici, s'era convinto che al talento o genio matematico presiede qualche centimetro quadrato di scorza grigia retrostante all'angolo superiore esterno dell'orbita sinistra. Ma questo è Gall redivivo, con i bernoccoli della sua divertente dottrina.

A svelare l'angoletto del genio con criterii di così angusta unilateralità, si galoppò tanto lungi, che taluno arrivò a cercare come fosse figurato nella porzione esteriore lo speciale organo di senso, preteso fattore unico del prodotto geniale. Da un dottore di Washington e da un nostro studioso abbiamo avuto la piacevole indagine intorno alla conformazione dell'orecchio esterno nei genii musicali. Per risparmiarsi un'egual fatica, e per non credere nella grande portata delle appendici auricolari per la genialità, penso sarebbe bastato il ricordarsi che il musicista-nato per eccellenza, l'usignuolo, non ha padiglione auditivo; e che invece lo ha largo e profondo quel rozzo orecchiante ed orecchiuto, il quale nella musica sua migliore sa solo alternare l'ottava alta e l'ottava bassa.

Sorprende che anatomisti e neurologi di nome e di valore si figurino polarizzate, così in una sola direzione, le vibrazioni del pensiero; e riducano a un viottolo unico il dedalo di vie cerebrali a disposizione del Genio.

Volendo risolvere l'arcano d'una divina voce di cantore, è ammissibile che si pensi alla squisita costruzione d'un orecchio o d'una gola; e che il laringe del tenore Gayarre venga conservato in un barattolo, come l'ordigno esclusivo del suo genio.

Trattandosi dei calcolatori-prodigio, o dei bendati giuocatori di scacchi, che compiono a mente le più ardue operazioni aritmetiche, o vincono partite senza guardare alla scacchiera, è lecito confinare la singola straordinaria capacità in quella piega del « mantello » cerebrale, che è sede della memoria visiva. Ma l'officina del vero genio artistico o scientifico è ben altrimenti vasta e varia che il meccanismo d'un delicato apparecchio muscolo-cartilagineo, che un organo eccellente di senso, che un isolato centro nervoso ipertrofico nella corteccia.

Appena due anni or sono, in una lezione domenicale da questa confidente cattedra del popolo, ragionando d'un pittore del sangue, Michelangelo da Caravaggio, e dell'indirizzo antropologico (psico-fisiologico) nella critica e storia dell'arte figurativa, m'adoprai a dimostrare come l'occhio non sia l'unico strumento del genio pittorico, alla stessa guisa che l'orecchio non è il solo apparato per sentire e per creare la musica. Fra l'altro accennavo all'inconfutabile intervento delle sensazioni dell'udito nella fase sì meditativa che esecutiva di certi quadri, al sicuro contributo di sensi minori, quali il tatto e il senso muscolare; a sensazioni e rappresentazioni ancor più umili, le olfattive, le gustative, le interne o « cenestesiche »; abbozzavo insomma riguardosamente quell'ipotesi dell'integrale collaborazione nervosa ed organica nelle creazioni artistiche, quella *teoria biologica del genio*, svolta in altra sede, in mezzo a tiepidi consensi e a fervide negazioni.

In un quaderno della nostra Rivista « Nuova Antologia », pubblicando il Saggio *su gli artisti figuratori del moto e dell'azione*, continuavo sulla mia traccia. Facevo la distinzione (accolta, per verità, da critici e storici ufficiali con minor avversione di quella che speravo) tra i tipi geniali, che sono soltanto *spettatori dei fantasmi* della propria mente (i pittori *statici*) e gli altri che sono insieme *spettatori ed attori dei propri fantasmi* (i pittori *dinamici* o esaltatori del movimento). E un fattore non trascurabile designavo in una condizione fisiologica, lontana dai sensi o centri sensorii, in quella esagerata eccitabilità generale dei muscoli, di cui soffrì Michelangelo, il genio autonomastico della figurazione del moto. Questo per confermare da quale impensata fonte organica possa scaturire talvolta uno dei mille rivoli d'una piena, straripante genialità.

Tiziano e Palmavecchio sono principi della linea e del colore, ossia genii dell'occhio; ma quante immagini tattili avrà fornito ad essi il senso della pelle - che certo ebbero raffinato - per raggiungere quella loro celebrata maestria dei vellutati panni senatorii e delle molli, bionde chiome femminili? Rievocate, del Palma, il ritratto di matrona dalle morbide trecce disciolte, che è custodito, a due passi di qui, nel museo Poldi-Pezzoli.

Il poeta delle « Nove Sinfonie » fu sì un genio uditivo - benchè duro d'orecchio fin dalla gioventù - ma nella meditazione della VI Sinfonia, « la Pastorale », le multiformi immagini della primavera inebriante gli dovettero affluire da cento lati del mondo esteriore e da cento latebre del suo spirito; non solo dalla memoria acustica dell'usignolo-flauto, della quaglia-oboe e del cùculo - clarinetta in *si bemolle*..... E quando pensò o compose, per la sua Giulia Guicciardi, il dolce e spasimante « Mondschein » (*Chiaro di luna*), quanti fantasmi visivi, quante sensazioni interne, quanti battiti del cuore - dei quali par di sentire nella musica il cupo rimbombo - dovettero soverchiare le fioche immagini *uditive* d'una pace notturna!

Vi richiamo alla memoria uno di quei *Preludii* di Chopin, che - dice con esattezza George Sand, testimone del loro nascere - vi carezzano l'orecchio e vi straziano l'anima. È il sesto dell'*Op.* 28. Egli lo creò e lo suonò piangendo una sera che, rimasto solo nella vecchia Certosa di Maiorca, senti sulla casa il rovesciarsi di un pauroso temporale, e lo straripar dei torrenti d'intorno. S'era seduto al piano come trasognato e fantasticava d'esser morto e di galleggiare disteso sur un lago, mentre goccioloni gravi e diacciati gli cadevano ritmicamente sul petto. Quando, al risveglio, la donna amata, sopraggiunta, gli chiese se alcune note del mirabile canto non fossero l'eco di quelle gocce, che effettivamente piovevano in ritmo sulle tegole sonore della Certosa, l'artista si dolse che la complessità e il mistero della propria ispirazione potessero riportarsi all'audizione e alla rimembranza di alcuni suoni esterni. Egli vagamente percepiva che alla creazione geniale aveva collaborato, non un senso, ma tutto l'essere suo.

Alla creazione di carni viventi e palpabili, come quelle della *Danae* e dell'*Antiope* del Correggio; o delle Veneri nel

Concerto campestre del sensuale Giorgione, non può essere stata sufficiente la sola sensibilità visiva e cromatica.

Non si può nettamente scindere quanto nella forma corretta e nel nudo palpitante della *Galatea* di Raffaello, si debba, o alla perfetta abilità motrice del disegnatore; o all'impeccabile percezione visuale delle tinte sfumate; o alla precisa vivezza delle rimembranze tattili; o anche - perchè no? - alla vaga, interna sensibilità sessuale dell'appassionato amatore di Fornarina.

La fede in questa segreta collaborazione plurisensoria può forse venir corroborata in voi da un esempio negativo, da una controprova. Rammentate l'assenza di certi elementi tattili nelle nudità d'un pittore castissimo, anzi vergine, Guido Reni, p. e. nelle fanciulle dell'*Aurora*, nella *Venere giacente* di Dresda. Perfetti contorni femminili, tratteggiati e coloriti, ma non impastati di carne viva. Soltanto per vezzo di contraddizione si potrà negarvi che quei nudi attestino - se non una mediocre squisitezza tattile, che, per altri dati, non sarebbe confermata in Guido Reni - l'inesperienza o il disdegno della più innocente carezza a carni di donna.

Poi che siamo alla castità di Guido Reni, un attimo di digressione e... sarà un pianerottolo in cima a un faticoso ramo di scale. Ier l'altro, in Bologna, rivisitavo i tesori artistici della chiesa dei Domenicani; m'avvidi per la prima volta della modesta pietra sepolcrale del pittore nell'angolo della cappella del Sacramento. Lo hanno adagiato entro un angusto loculo a fianco di una donna, la pittrice Elisabetta Sirani. Eternamente! E pensare che l'odio di lui alle donne era stato solo pareggiato da un'altra intensa passione: il giuoco. Fuggiva le vecchie, che chiamava « streghe » (Pazienza!) e anche le giovani. Una volta, per errore, si trovò una camicia da donna nel bucato. Da quel giorno l'ingiunzione al fedel « Marchino » di risciacquar subito il tutto e di rigovernar sempre in casa la biancheria. E morì purissimo; e i fiori d'arancio s'intrecciarono all'alloro del suo serto di gloria.

Non io mi nasconderei o mi dorrò che questa concezione della solidarietà organica nell'elaborazione geniale possa dar motivo a scuotenti obiezioni e anche a saporite caricature. Qualche benevolo mi ha chiesto già sorridendo quanto influirà la sensibilità olfattiva nei geni della storia, che « fiutano » il

mondo trapassato; e quanto la sensibilità tattile - massime delle estremità inferiori - nella scoperta di nuove stelle da parte degli astronomi.... se vengano pestati!

Il più mordace è stato sinora un pittore di nome e lingua barbari, un Viennese, che, letto in un nostro quotidiano, il mio Saggio sull' *udito dei pittori*, mi indirizzò non inattese lepidzze ed ironie, nelle quali però alitava il tanfo della taverna, anzi che il soffio dell' idealismo offeso. Mi descriveva un proprio dipinto, ove una figura femminile era in atteggiamento più ignobile che impudico; e m' invitava a dirgli quale, a mio parere, fosse stato il maggior contribuente dei parecchi sensi, che in lui vibravano quando aveva immaginato o lavorato la pittura. Me la cavai alla meglio, invitandolo a mandarmi un suo autoritratto per il Museo-Lombroso, che allora stavo riordinando a Torino; e che avrei poscia deciso se collocar lui tra gli spiritosi geniali, o.... nell' album criminologico, sezione scostumati.

Questa mia lezione volge su alcuni *fattori normali e aspetti della genialità*; epperò di proposito causa i fattori patologici, tra cui quello tanto discusso della nevrosi, assorbirebbe da solo l' ora didattica. Non mi indugio su quanto ebbi opportunità di affermare più volte - pur recentemente - che il tema, posto da Moreau de Tours e da Lombroso, del « genio e follia » o « genio e degenerazione » o « genio ed epilessia », è un quesito con soluzione a lontana scadenza e nel tempo istesso una questione sorpassata, dati i metodi psicologici moderni, e scientificamente analizzatori, mediante i quali è lecito oggidi scrutinare, non il solo lato etiologico e filosofico del genio-pazzo o del genio-savio, ma l' intrecciata complessità dei meccanismi della varia creazione geniale. E ciò sia detto senza lesinar riverenza ai non appassiti lauri di Cesare Lombroso, anzi con immutata gratitudine verso la memoria d' un alfiere di idee, alla cui affettuosa suggestione parecchi di noi debbono d' essersi messi sul cammino di queste ricerche, pur *deviando* non poco - taluno sostituirebbe *traviando* - dalla sua prima direttiva.

All' infuori del concetto generale se il genio sia o no una forma di disordine o malattia mentale, questa potrebbe venir considerata come causa secondaria, come stimolo - in molti casi visibilissimo - dell' attitudine geniale preesistente: e qui, non

solo la follia, ma più motivi psicologici, fisici, chimici s'avrebbero a tener presenti, p. e. il sonnambulismo, il sogno, la febbre, l'ebbrezza dell'alcool e di altri eccitanti e veleni dell'intelligenza, l'intossicazione cerebrale per determinati morbi infettivi.

Circa quest'ultimo punto, non si deve far silenzio sull'avviso d'un professore di malattie della pelle e delle annesse « peccata », se non altro come modello delle tante estensioni e deformazioni, provocate dalla teoria patologica del genio.

Il Prof. Pier Leone Tommasoli, coltissimo insegnante all'Università di Palermo, di Dermosifilopatica, era - come accade a molti - un entusiasta della propria delicata Materia; e doveva viver convinto che in essa sola si trovasse la chiave per dischiudere un insieme grandioso e misterioso di fenomeni. Gli psichiatri avevano sentenziato « genio e follia »; Buffon aveva detto « genio e pazienza »; il fisiologo Mosso « genio e fatica ».... Il sifilografo Tommasoli si fece avanti coraggiosamente coll'equazione « genio e mal francese! » E pubblicò una Memoria, dove, con un materiale erudito sui tempi e le persone del Rinascimento, da emulare lo storico Burckhardt, si dimostrava che il contagio celtico aveva largamente intaccato anche le classi più colte ed elevate, e che la rigogliosa fioritura in ogni campo di grandi ingegni, di capolavori dell'arte, di scoperte naturali, tutta la fermentazione psichica insomma di quella felice stagione, era riportabile all'eccitamento del sottile veleno dell'amore, al filtro gallico circolante in molti cervelli.....!

Bizzarra dottrina, non è vero? Ma questa, che attribuisce ad un vaccino straniero la rigenerazione intellettuale del nostro paese, almeno potrebbe vantarsi di andar monda di pregiudizio patriottico, al pari della scienza imparziale.

Più stravagante parmi, e più interessata nel suo nazionalismo, e più pretenziosa nelle sue esitanze, la mezza interpretazione che del meraviglioso evento-Rinascenza intese a darci ultimamente un dottissimo Tedesco, interpretazione che fa sboccare il nostro discorso ai fattori di razza, e nello stesso tempo lo fa transitare agli aspetti della genialità.

Il Prof. Roberto Sommer, medico e filosofo, sperimentatore e pensatore, professore di Psichiatria in Germania, dedicatosi in questi ultimi anni all'osservazione scientifica delle leggi

e fatti ereditarii nelle famiglie, in consorzio coll' apostolato dell' « Eugenica » per il miglioramento delle razze, tenne un notevole discorso in un Congresso, svoltosi alla vigilia della guerra nel grande Istituto da lui diretto, all' Università di Giessen.

Egli si propose una spiegazione biologica, appunto del nostro Rinascimento (1). Sosteneva che il sorgere di tanti genii e talenti in tempo e spazio circoscritti, dalla metà del trecento alla fine del cinquecento, non può esplicarsi, nè colle disposizioni artistiche dei primitivi abitatori della regione; nè « completamente » (bontà sua!) colle teorie dell' antichissima espansione degli Indogermani, care ai germanici scienziati; nemmeno con l' influsso dell' incantevole ambiente naturale; o con coefficienti politici ed economici, eccetera..... Faceva discreta parte ai numerosi incrociamenti avvenuti tra le famiglie della nuova borghesia fiorentina e quelle della vecchia nobiltà...; ma infine non poteva far a meno di ammettere che sullo sbocciare di quelle elette generazioni doveva aver esercitato una « grande influenza » l' aggiunta non troppo antica di sangue germanico, trasfusoci per la penetrazione dal nord di schiatte teutoniche, per esempio dell' epoca longobarda. Così!

Quasi quasi nelle pagine di Sommer cogliamo il perchè le pie donne del Belgio, le fanciulle e le spose francesi avrebbero dovuto far sacrificio volonteroso del pudore, dell' amore e dell' onore davanti agli invasori. Oh, non si trattava già di barbari maschi famelici, ma di fecondatori di gloria, di consci, benéfici seminatori del talento e del genio in zolle umane isterilite da secoli di civiltà!

Per ragione di esperimenti e di studi affini (anch' egli è un tecnico della Psicologia) ho avuto qualche comunicazione intellettuale col collega Sommer. Difficilmente ci incontreremo più ai congressi psicologici internazionali, ma alla prima occasione vorrei dirgli:

Mettiamo da canto gli argomenti che avanzano per respingere questo imbastardimento della genialità latina al periodo della Rinascita. Esaminiamo alcune creature di bellezza che sarebbero frutto del fausto innesto germanico e poniamole a confronto con

(1) R. SOMMER - (trad. PONZO) *Il Rinascimento dal punto di vista della rigenerazione delle razze* (Firenze, Rassegna Nazionale, 1914).

quelle che i pretesi rigeneratori hanno saputo procreare in legittime famiglie, nel suolo tedesco.

Ah! dunque le tre leggiadre fanciulle velate d'aria, che nella *Primavera* di Sandro Botticelli intrecciano colle mani la divina catena e non fanno male ai fiori su cui danzano, sarebbero sorelle adulterine di quelle sedicenti « Grazie » nel *Giudizio di Paride* di Luca Cranach? di quelle tre grottesche donne (Musco di Karlsruhe) con fronti idrocefaliche, occhio mongolico e ventri tumidi, con al pube le ruvide bende campagnuole? Una di loro - ricordate? - in gesto contadinesco si trastulla col proprio piede; un'altra ombreggia le deformi nudità con un enorme cappello, che ella sembra aver dimenticato in testa, spogliandosi.

Ah! dunque una parte dello stesso sangue scorrerebbe dentro il dorato, morbido, perfetto corpo femminile del tizianesco *Amor profano*, e dentro il ligneo donnone della *Lucrezia* di Dürer (Galleria di Monaco) colle anche insellate e le spalle in lussazione congenita?

A nessuno potrà mai darsi ad intendere che siano manifestazioni di cervelli consanguinei l'« Orsanmichele » o il palazzo Bevilacqua, a Bologna, col musical portico della corte, e le cupe cataste di massi schiaccianti e pungenti dei « Rathaus » o delle « Residenz » levate dal braccio armato dei Teutoni. Oh no! È assurdo che gli artefici del *San Giorgio* e del *David*, Donatello e Michelangelo, procedano da una medesima discendenza paterna coi leguainoli, che poco più tardi hanno scolpito coll'ascia il goffo *San Cristoforo* del Duomo di Colonia!

Ma tutta la nostra maniera di ricevere il fenomeno di bellezza e di riproiettarlo, tutte le nostre sensazioni e reazioni estetiche - così dentro come fuori dei duecento o duecentocinquanta anni della Rinascenza - non hanno alcuna parentela con i gusti e i prodotti artistici degli invasori nostri medievali e dei loro diretti nepoti.

Dicendovi che l'estetica latina e l'estetica nordica stanno letteralmente e fisiologicamente agli estremi opposti d'un arco, non credo d'essere schiavo degli schemi della mia scienza. È l'« arco riflesso » nervoso, che ha per centro, per chiave di volta, il cervello - con i sensi da una parte e i muscoli dall'altra. Ebbene: l'arte da noi amata e creata appoggia massimamente

al lato dei sensi, gli organi prediletti dello spirito; l'arte tedesca, quando è emozione e quando è elaborazione, si basa a preferenza sui muscoli, gli organi della forza e del combattimento.

Bello appare a noi quanto è misurato, ritmico, quanto è godimento tranquillo (*temperamento attico*) di tutti i sensi e del pensiero. Invece per loro il crescendo di bellezza è in ragione diretta della maggiore energia, della più violenta scossa emotiva (*temperamento romantico*), della più grande potenza muscolare, che il fatto, il fenomeno, o l'oggetto riassume e significa, sia per se stesso, sia per la sua comprensione o la sua riproduzione. E dove, meglio che sull'*estetica della forza*, sull'estetica del « prothomo » colla clava in pugno, poteva prosperare la *logica della forza*, la filosofia di Federico Nietzsche?

Si chiarisce così come il « poderoso », il « pesante », il « percuotente », il « gigantesco », lo « sbalorditoio », e non di rado il lagrimoso elefantiaco, informino le loro opere; e come le esclamazioni *prachtvoll, wunderschön, kolossal, pyramidal*, sieno frequentemente i segni della loro ordinaria soddisfazione cerebrale.

Mi è capitato di far da guida a un intellettuale, da me conosciuto a Monaco, per la Galleria Borghese di Roma; e di dar segno di ammirazione - come ad esemplare di grazia e compostezza nella scultura italiana moderna - per la « Paolina Bonaparte » ritratta da Canova in veste, anzi... senza la veste di Venere vincitrice. Il cortese straniero amò convincersi che io però non m'ero scordato d'un capolavoro tedesco della stessa epoca canoviana, della « Bavaria » del Klenzes a Monaco, quella statua di bronzo alta venti metri, dentro le cui viscere si può circolare attraverso un centinaio di gradini per andar a sedersi nel vano della testa, e... bere la birra in cinque persone. *Pyramidal, nicht wahr?* Colui adesso certo sta in rapimento estetico davanti al colosso imbullettato del maresciallo Hindenburg.

Vi sovviene della romanza di Schumann, « *Die allen bösen Lieder* », in cui il delirante doloroso vuole realizzato un sogno di enormità: una tomba immensa come il mare, dodici becchini colla statura gigantesca del santo di *Köln am Rhein*, una cassa capace quanto la famosa botte di Heidelberg, una bara lunga più del ponte di Magonza? Se liberate questa visione dal velo della melanconia, scoprite l'unità di misura, la formula esatta

delle aspirazioni estetiche tedesche, in contrapposto al nostro canone latino della divina proporzione.

Chè se, oltre le disuguaglianze della *sensibilità estetica*, propriamente detta, si confrontino quelle di un istituto psichico più organizzato - il *sentimento estetico* - la differenza è tale da escludere ogni possibile fecondità nella immaginaria commistione dei due sangui. Quali radici profonde doveva aver messo il sentimento della bellezza in quel raffinato spirito latino (lo racconta il pittore Delacroix nelle sue Memorie) che sotto le mura di Atene, all'assedio del '27, risparmiava la vita a una sentinella turca perchè aveva una testa pittoricamente stupenda! O in quell'Italiano del cinquecento, piissimo, che moribondo rifiutò i conforti della religione, e affrontò le pene eterne, perchè il crocifisso, che presentarongli a baciare.... non era scolpito di buona mano! O in quel più antico Valerio, detto l'Asiatico, che, in procinto di ascendere il rogo, chiese venia che fosse scostato di poco, affinchè il fumo non recasse ingiuria alla spalliera di rose fiorite lì accanto! Può giurarsi che sentimentali-esteti di così fatto conio non inquinarono mai la razza di coloro, che han frantumato il miracolo marmoreo di Reims e appiccate le fiamme alla Biblioteca di Lovanio.

L'etnologico non è il solo aspetto della genialità; altri hanvene che non posso, nè tutti accennare, nè tutti tacere.

Intanto sarà venuto trapelando che il genio come unità psicologica è fittizia; è una delle tante generalizzazioni e semplificazioni di lavoro. Ci sono i « genii », non « il genio ». E, come Huxley disse che passa maggior differenza tra seimmie e scimmie, che tra queste e l'uomo, così si può affermare - chiesta licenza ai nostri grandi uomini per lo zoologico paragone, e a rischio di seminar gelosie nell'Olimpo - correr più distanza fra genio e genio, che fra genio e talento comune.

Non su ogni strada che mena alla vetta della gloria viene spesa un'egual somma di energia nervosa, nè i congegni della mente che agiscono dentro ciascuna figura del genio sono sempre della stessa delicatezza e nobiltà. Per esempio, quanto è più importante, in un frutto dell'ingegno o in un suo genere di attività, il componente meccanico o quello sentimentale - emozione e passione sono formazioni istintive e generalizzate,

quindi di minor dignità psichica - tanto più l'altezza geniale declina. Essa invece tocca il fastigio quando al lavoro cerebrale o al prodotto hanno partecipato gli strumenti più fini e meno dozzinali del pensiero : l'invenzione, il ragionamento, la critica, l'astrarre, la sintesi.

Avendo ciò presente, è lecito costruire, dei valori geniali, una scala, al cui infimo grado corrisponde il campione prodigioso di esclusive azioni muscolari, sia schermidore o ginnasta; trasformista alla Fregoli, o danzatrice come Lola Fuller e Rita Sacchetto; esecutore musicale come Paganini o Kubelick; e alla cui sommità troneggiano il filosofo e lo scienziato. I numi geniali ascendenti su questa scala ideale di Giacobbe sarebbero dunque disposti nell'ordine seguente, dal basso in alto : Ballerino cantore, violinista o pianista, attore, oratore, musicista-compositore, artista del disegno (scultore, pittore, architetto), poeta, scrittore, pensatore.

Non ci illudiamo che questa gerarchia possa venir concordemente riconosciuta, anzi rassegniamoci a vederla a dirittura capovolta, in relazione all'avviso e all'interesse di individui e di ceti, a seconda anche degli umori dominanti in un dato periodo sociale.

In regime di toghe, in supremazia di avvocati, onde si allietava il nostro tempo - e più s'allietava ieri alla vigilia della guerra - parrebbe rischioso il sostenere che l'oratore-genio è lungi dall'essere un dogma, e che, nella scala dei cervelli straordinarii, si trova più verso il pianterreno che verso la cima; è insperabile di far accettare all'oratore politico la vicinanza col ginnasta o col ballerino. Uno studioso che qualche anno fa era giunto a una simile conclusione esaminando passionatamente la « forma mentis » degli oratori, e rinsaldando le proprie analisi psicologiche col ferreo argomento storico-statistico che i veri grandi uomini non furono mai eloquenti parlatori; e che nessuno tra i sovrani dell'oratoria ha saputo scoprire il più piccolo segreto nell'inesauribile mistero dell'Universo, destò un ronzio di disapprovazioni e si tirò addosso l'accusa di spregiatore di glorie e di giocatore di paradossi.

Egli si rammenta in particolare del dissenso cortesemente e spontaneamente comunicatogli da tre conclamate illustrazioni della nostra tribuna parlamentare. Uno, che molte volte fu

portato dalla sua grande eloquenza al seggio ministeriale, si dolse paternamente dell'errore in cui lo psicologo beneviso era incorso; un altro che, grazie alla sua eloquenza, è ministro oggi, stampò incidentalmente: « Studio scientifico ed iconoclasta »; un terzo che, per la sua eloquenza, ministro sarà - poi che non ne ha mai nascosto ad alcuno il legittimo desiderio e la profezia - scrisse di consentire che in genere l'oratore è un talento che propaga, non un genio che crea; ma di non poter riconoscere nell'ingegno facendo la grande preponderanza dei fattori fisici e meccanici. L'illustre amico (col quale mi è onorevole e gradito serbare cordialissima relazione nel leale disaccordo di opinioni) avrebbe potuto confortarsi soggiungendo che in ogni modo la tesi generale della scarsa genialità dell'oratore era passibile di qualche eccezione nei tempi antichi e forse anche nei moderni.

La discussa genialità oratoria ci porta con agiata pendenza a dire della diversa proporzione in cui si trovano dentro le diverse qualità di genio, i due principali elementi, l'uno interno (*endogeno*) rappresentato dalla struttura cerebrale ed organica, l'altro esterno (*esogeno*) consistente nel mezzo sociale, in seno a cui la genialità s'è maturata ed affermata.

Ad esempio, nel prodotto-eroe di volontà, nel così detto genio d'azione, il fattore *esogeno* ha una cifra molto alta. « Pecca di soverchia efficacia e di quantità la collaborazione dei tempi e dei gruppi umani allo svolgimento del fenomeno individuale. Stentatamente sapremmo rappresentarci lo sviluppo della personalità di Napoleone un cinquantennio prima o dopo dell'epoca sua, perchè al maturarsi e all'eseguimento delle imprese di lui, sarebbe mancato il concorso di quelle medesime occasioni di luogo e di storia: al contrario lo spostare avanti o indietro di mezzo secolo la scoperta di Newton - della gravitazione universale - non ci sembrerebbe strano, perchè essa, più che il portato d'un momento sociale o di uno stato di coltura, è un corollario indipendente da ogni circostanza storica, inatteso e sgorgato da una solinga meditazione ».

« Ugualmente l'apparizione e il successo di una genialità faconda hanno certo germe in talune qualità soggettive; ma all'esaltazione del prodotto oratorio, alla fortuna del suo autore, al « sopravvalore » di questo e di quello contribuiscono smoderatamente lo speciale stato d'animo collettivo di una circoscritta

era, di un passeggero aggregato umano, il contagio ammirativo e le deboli facoltà giudicatrici delle folle politiche. L'opera dell'oratore, allontanata dall'atmosfera in cui nacque, separata - avrebbe detto il Trezza - con un taglio ombelicale dal grembo di popolo entro cui maturò, perde il più della propria vitalità. Non accade l'uguale di altre forme artistiche, i cui nativi segni di bellezza non tramontano per mutar di epoca e di ambiente. Più la creazione ingegnosa ha bisogno, per rifulgere, di inscenamento e di riverbero sociale, men perenne possiede la interiore sorgente di vita: la vera creazione geniale ha luce propria ed eterna: è senza tempo e senza compagnia » (1).

E avviamoci alla chiusa, senza perorazioni, menzionando un'ultima differenza insita, non nella struttura della genialità, ma nel meccanismo creativo, e che distingue il genio d'ispirazione o *genio-fulmine*, dal genio di riflessione o a lungo decorso, con stratificazioni successive, dal *genio-valanga*.

Per i credenti della neurosi geniale epiletticoide (e, con qualche riserva, fummo tra essi) esisteva soltanto il genio-fulmine. La forma improvvisa ed incosciente dell'ideazione, dell'invenzione, della scoperta era lo stigma psichico immane della mentalità davvero sovrana.

Come esempio superlativamente dimostrativo, si portava l'aneddoto, non so quanto storico, di Donizetti, che un giorno, mentre picchiava la sua « metà » di santa o dannata ragione, sospese d'un tratto la cavalleresca bisogna e si precipitò a comporre, come in rapimento, il notissimo squarcio melodico: « Tu che a Dio spiegasti l'ali, o bell'alma innamorata ».

A dire il vero, l'accettazione scientifica di quest'estro, inconsapevole, subitaneo, inspiegabile, non differiva troppo, quanto a mistero, dalle antiche concezioni della « presenza del nume », del « soffio divino del genio », del « celeste ardore » ecc. ecc. Fra parentesi, la povera moglie di Donizetti dovè credere che fosse davvero un'ispirazione della Provvidenza, quella che fece restare improvvisamente in aria il randello del geniale sì, ma brutale marito, e che le risparmiò un'altra buona dose di bastonate.

(1) M. L. PATRIZI - *La genialità controversa dell'oratore* (« Corriere della Sera » del 21 Sett. 1910).

Una più numerosa e scrupolosa ricerca ha fornito la prova dell'esistenza di genii, chiari d'una luce splendida e costante, senza lo scoppio imprevisto ed istantaneo di quelle folgori miracolose. Tali, nelle scienze morali e fisiche, Keplero, Spinoza, Ludovico Antonio Muratori, pervenuti a dissipar tenebre della natura e della storia colla face fervida, ma sempre tranquilla, del loro intelletto, con un' applicazione cerebrale continua, con vite intere dedicate al guadagno del vero.

Il genio di Carlo Darwin, a ciò che ne riferisce il figliuolo suo Francis Darwin, fu la pazienza di arrestarsi a riflettere per annate sane, sopra un problema inesplorato. Mulder, un fondatore della Chimica Fisiologica, faceva derivare una parte dei suoi successi scientifici della facoltà di saper seguire per tutto un giorno il volo d'una mosca.

La perfezione nelle opere letterarie di Foscolo e di Giusti, di Balzac e di Flaubert, fu ottenuta senza lampi, senza improvvisazioni, a spese di un improbo, ininterrotto lavoro, di tormenti dei loro cervelli e della loro salute. La pubblicazione, edita di questi mesi, della prima stesura del romanzo *I promessi sposi*, del vostro consanguineo genio, dice sotto quanti colpi successivi si è reso smagliante un capo d'opera della nostra letteratura.

Se Michelangelo, alla vigilia della morte, non avesse fatto un falò di tanti suoi abbozzi, si sarebbe visto attraverso quanti stenti egli ascendeva al perfetto; si sarebbe conosciuto - pensa il Vasari, (1) in cui mani vennero alcuni di quegli schizzi - come a quel sommo ingegno bisognasse il martello di Vulcano, per cavar Minerva in completa armatura dalla testa di Giove.

E quanta preparazione laboriosa, assidua precorre alla bellezza finita di Raffaello e di Leonardo! Sin dall'antica testimonianza dell'emulo Michelangelo, si sa che il genio dell'Urbinate - benchè chiamato divino per antonomasia - discendea piuttosto « da lungo studio » che « da natura ». E se Leonardo da Vinci (come racconta il Bandello) talvolta abbandonava a Corte Vecchia l'opera scultoria del cavallo sforzesco, e, sotto il sollione meridiano, si recava in fretta a Santa Maria delle Grazie, per

(1) Citato dal Mosso, nella *Fatica* (Cap. XI, 7) da cui abbiamo riportato alcuni degli altri esempi, onde l'A. confortava la propria tesi del *Genio e Fatica*.

dare poche pennellate alla *Cena*, non si può parlare di veri « raptus » che mutassero faccia al carattere eminentemente continuativo e dubitativo del pensiero di quel Grandissimo.

Anche taluni di quegli accidentali baleni, che sembrarono scoppiati in cervello geniale soltanto a causa d'un urto esterno (il dondolio della lampada di Galileo, o lo sgambettare della rana di Galvani) dovettero forse avere simultaneamente graduale accensione da un'altra parte; dal fuoco interiore - or più or meno desto, ma perenne - della meditazione. L' « eureka » di Archimede, scappante dal bagno e corrente ignudo le strade, quel grido *ho trovato*, ei non avrebbe potuto emetterlo, se prima non avesse *lungamente cercato*.

Sulla testa di Newton non cadeva il pomo, se già non era maturo; e, senza una precedente matura riflessione, dal cervello dell' indefesso pensatore non si spiccava l'idea compiuta della gravitazione universale.

Che ambedue questi aspetti della genialità, genio-estro e genio-pazienza, sieno possibili, è dimostrato anche dalla coesistenza e dalla collaborazione dei due meccanismi nello stesso cervello.....

Molto è probabile che, istituendo un censimento minuto ed equanime tra gli Italiani, e in più largo giro tra i Latini, si rinvenga un minor numero di *genii di riflessione*, relativamente a quello che offrono i popoli nordici. E questo, non già perchè prevalga tra noi la temperie intellettuale a scoppio, o si appartenga a una razza più vicina ai folli e agli epilettici; sì bene perchè taluni congegni della macchina mentale sono più solidi e più frequentemente messi in funzione presso i ruvidi sapienti che stanno compiendo sì grande vendemmia di odio.

Colla medesima imparzialità, onde giudicammo or' ora l' indole *muscolare* della loro estetica e l'ottusità del sentimento fondamentale della bellezza, s'ha da riconoscere in quei cervelli un più elevato vigore di certi poteri, quali l'instancabilità cogitativa, l'attenzione continuata, l'inibizione intellettuale....., quell'insieme di doti, che potrebbe definirsi - senza pericolo di confondere due attività psichiche disparate - la « volontà della intelligenza ». E puerile sarebbe l'illudersi che il tipo geniale meditativo e riflessivo, il *genio-valanga* sia meno sublime del

genio ispirativo, del *genio-lampo*. Il pregio d'una sintesi importante, d'un raro composto chimico, non è in relazione di questa o quella via percorsa per ottenerlo.

Non abbiamo certo da invidiare ai Tedeschi la perspicuità delle sensazioni, la dovizia immaginativa, il guizzo delle associazioni delle idee, la capacità di astrazione, il colpo d'occhio sintetico, l'acutezza della critica...; ma la tenacia del riflettere - la volontà insomma dell'intelligenza - è un'attitudine in loro che può lealmente dichiararsi ed esser ritenuta imitabile; tanto più che si tratta di una qualità non nativa e fortunatamente non al disopra delle umane risorse. È sempre fattibile, mediante una ben disposta disciplina, con metodi educativi e correttivi, di avvicinare artificialmente l'« inibizione » alla ingenua vocazione mentale; c'è sempre modo, come Alfieri lo insegnò, di legare il Genio a una sedia.

Ricordate, nella gioconda pensosa finzione del poeta romanesco, quel Trasteverino convinto che Colombo avrebbe scoperto più d'un' America, se avesse potuto aver sottomano taluni strumenti di marineria? Oh, se la gente nostra potesse, con più energica e durevole stretta, brandire lo strumento della volontà; o meglio, se delle straordinarie forze volontarie sprigionatesi nel presente e circostante uragano, potesse poscia farsi il « transfert » nella sfera delle operazioni intellettuali; se all'argomento della mente latina s'alleasse più tardi la forza perseverante del pensiero volitivo o « conativo »..., sarebbe angusto un pantheon ai Genii d'Italia; essi sarebbero un esercito, che vincerebbe domani tutte le battaglie, su tutti i campi; del pensiero, del lavoro, e del diritto umano ».

INDICE - SOMMARIO

LIBRO PRIMO

***L'indirizzo antropologico (psico-fisiologico)
nella critica e storia dell'arte figurativa.***

CAP. I

Nuovi sentieri nella scienza dell'arte

(Pag. 1 a pag. 8)

Un colloquio istruttivo tra un artista e uno scienziato. I malintesi e le prevenzioni verso gli studi antropologici dell'arte. Cause. Argomenti e tecnica nostra divergenti non poco dagli antichi metodi. Il criterio psico-fisiologico già adottato nell'analisi scientifica di altre creazioni ed emozioni artistiche: nella ereazione poetica; nell'emozione musicale; nell'eloquenza. L'intendimento di applicare lo stesso criterio all'arte figurativa. Deviazione dall'indirizzo primitivo lombrosiano per lo studio della genialità. Distinzione della moderna psico-fisiologia dell'arte anche dall'indirizzo Tainiano. Carattere etnologico e sommario della psicologia artistica di Ippolito Taine. Il dominio esclusivo, nella critica e storia dell'arte, dei metodi, o filosofico, o storico-archivistico, o esclamatorio. Il fattore negletto: la personalità somatico-psichica dell'artefice. L'unico ed immediato generatore della bellezza. Dalla storia, dalle scuole, dai tempi, dalle..... stelle all'organismo umano. « *Conosci il cielo e non conosci..... l'uomo!* ».

CAP. II

Le sensazioni dell'artista : L'udito dei pittori

(Pag. 9 a pag. 16)

L'alto silenzio nei paesaggi di Fontanesi. L'assenza degli elementi che lo psicologo chiama *uditivi*. Come si possa parlare di *auditivismo* anche in un'arte che non adopera l'orecchio come strumento principale. Un precedente della discussione. Il pittore non istà davanti al paesaggio o al modello come la camera oscura del fotografo. Le multiple impronte della realtà. Il curioso effetto degli aspetti naturali, privati degli elementi sonori. Il mare tempestoso, la selva, il torrente sono *uditi* oltre che *veduti*. Costituiti di figuratori favorevoli o no alla serie acustica delle impressioni. Agostino Tassi, Pietro Mulier e Gaspare Dughet, paesanti ad immaginazione bilaterale (*visuali-uditivi*). La sonorità dei quadri di Salvatore Rosa. Le qualità uditive della sua intelligenza. La sua passione per la musica. L'arte muta di Pinturicchio, detto anche il *Sordicchio*. Gli alberi e i flutti tranquilli. Come, coll'ottusità uditiva di Bernardino Betti, può spiegarsi un altro carattere delle sue pitture. La deficiente espressione dei sentimenti nei sordastri. Una intuizione del pittore Barocci sull'affinità tra arte dei suoni e arte del disegno.

CAP. III

**La sensibilità minore (tattile e muscolare) nell'emozione
e nell'elaborazione artistica**

(Pag. 17 a pag. 31)

1. — *La sensibilità tattile*. Un pensiero di Leonardo sulla irradiazione dell'impressione visiva a tutte le altre capacità sensorie. Gli elementi tattili della pittura e della scoltura. Non si devon confondere con i così detti « valori tattili » di B. Berenson. Una celebre frase di Lorenzo Ghiberti sulle dolcezze che prova la mano a toccare un'opera d'arte.

Il residuo di impressioni tattili nelle *sensazioni estetiche*. Esempi. Il concorso del tatto nell'attività creatrice ed esecutrice (*reazione estetica*).

Una prova di immaginare tattile nell'espressione letteraria. In quali temperamenti di scrittori sono abbondanti i fantasmi tattili. Al pari del

poeta, il pittore può giovare della elevata eccitabilità del proprio senso del tatto. A che cosa s'ha da riferire la virtuosità imitatrice di stoffe, di carni, di chiome. La « maestria di panni » di Tiziano, Raffaello, Lorenzo Lotto. La verità tattile delle carni dipinte da Giorgione e da Correggio. Le morbide chiome di Palmaverde. La « conieitura di capelli » (Malvasia) di Guido Reni.

L'azione di controllo esercitata dal tatto sul meccanismo visuale, percettivo e memorativo, degli artefici. Le meraviglie a fondo cieco degli scrittori d'arte di fronte alle illusionanti imitazioni di certe apparenze esteriori. Il tentativo di spiegazione offerto dal metodo psico-fisiologico.

2. — *La sensibilità muscolare*. Michelangelo cieco davanti al torso di Belvedere. Se il genio di lui dovesse più alla retina o al senso muscolare. Il componente grafico e il componente pittorico nella figurazione artistica. L'antea ricetta di Lomazzo per un perfetto quadro. In Tiziano e Correggio risaltano gli elementi *retinici*; in Michelangelo e Raffaello il *senso muscolare*. Il « genio dell'occhio » e il « genio della mano ». Necessità di non confondere la sensibilità tattile col senso muscolare. Curiosi scambi degli storici dell'arte a nutrimento letterario. Una specie di suggestione tattile-muscolare in un genio della scultura. Confessione di Leonardo Bistolfi. Il senso muscolare e le caratteristiche obbiettive del pittore. Memorie straordinarie di pittori che possono essere interpretate con la risorgenza di immagini *motrici*. Solo per eccezione un grande colorista è stato anche un grande incisore. La sensibilità muscolare e il « senso del solido ». Dipinti a duplice, e tripla dimensione spaziale. La scarsa profondità dei piani del Beato Angelico. Due *San Girolamo* (del Bassano e di Leonardo) che si direbbero scolpiti anziché dipinti. Il senso « stereognostico » di Michelangelo, di Mantegna e di Tintoretto. I forti rilievi di Bramante pittore. L'ideale dell'artista è l'imitazione non solo visibile, ma tangibile e palpabile della realtà.

CAP. IV

Le sensazioni umilissime (gusto e olfatto) nella creazione dell'arte

(Pag. 32 a pag. 39)

Una tela di Guercino e una frase di Shakespeare. Risorgenza di percezioni di sensi minori insieme a quelle dei sensi nobili. L'artista davanti al mondo esterno od interno non è uno specchio o un dagherrotipo. Finezza d'olfatto e predilezione artistica per i fiori. Casi di *parestesia* dell'olfatto. Un pittore, parestesico dell'olfatto, bandirebbe la flora dai propri quadri. Se nella profusione di frutta del quattrocentista Crivelli non s'ascondesse l'influsso d'una disposizione fisiologica individuale. Smentita. Un ghiottone di frutta (Fra Bartolomeo) che non le dipinse mai. L'episodio olfattivo nelle

raffigurazioni, pittoriche o scultorie, di « Lazzaro risuscitato ». I casi positivi: Mastro Guglielmo da Marsiglia e Sebastiano del Piombo. I casi negativi: Mosaico di Sant' Apollinare nuovo; Palma il giovane; Tintoretto.

Un altro dipinto del Robusti, che depone per l'assenza di fantasmi olfattivi. Le illazioni, che la psicologia trae da questi segni, non sono quelle della vecchia antropologia del genio. Le obiezioni della critica classica. Replica. L'influenza del costituito psichico individuale sull'accoglimento o la repulsione d'una forma trasmessa.

L'estro ispiratore vien dal di dentro e dal profondo più spesso che dalla scuola. La ricerca, spinta ai coefficienti più modesti della personalità psico-fisiologica. Le amputazioni feticiste del corpo e dell'anima d'un uomo grande. *L'arte è di tutto l'uomo.*

CAP. V

Il senso cenestesico e gli autografi dell'umore nelle opere del pennello

(Pag. 40 a pag. 57)

Non è il solo Apelle che sta nascosto dietro il proprio quadro. La critica ortodossa tende a separare la creatura artistica dal proprio genitore. Richiamo alla indissolubilità tra costituzione psichica ed espressione estetica. L'« umore » è l'interprete e il denunciante del senso interno o cenestesico. Per il « tono sentimentale » l'estrinsecazione pittorica o scultoria non è così subbiettiva ed autobiografica come la lirica.

Quella del pennello è la più ardua ed infida delle grafologie. Qualche differenza vistosa da distinguere nel « tocco ». La vigorosa pennellata di Velasquez e l'eterna leccatura del Dolci. Il furor di gesto di Tintoretto e la virtuosità ponderata di Gherardo Dou. Come la *cenestesi* dell'autore trapassa nell'opera.

Temperamenti ottimisti od *euforici*, e temperamenti pessimisti o *disforici*. Predominio di umori lieti nella popolazione artistica. Confronto coi lirici del verbo e del suono. Questi sono più *emotivi*; quelli più *percettivi*. Una graduatoria più minuziosa degli artefici a seconda del loro umore. Gli ottimisti: i sorridenti. Le temissime vene di scherzo di Lorenzo Lotto. Il suo precursore nel tempo è Benozzo Gozzoli. I due artefici-tipo dell'ottimismo sorridente lo debbono, non alla scuola, ma al temperamento personale. Una buona risata dell'austero Melozzo. Il suo *Pestapepe* di Forlì, e gli angeli di Loreto, in.... pantofole. Indizii d'umore giocondo in Sandro Botticelli, Mantegna, Correggio, Tiziano, Tintoretto. Il pio Murillo sorride come un chierico in chiesa. L'umorismo leggermente licenzioso. Il *Baccanale* di Rubens e il *Manneken-Pis* di Bruxelles. I burloni. Il gaio umore esaltato

fino alla sguaiataggine ed al lubrico. Manifestazioni più frequenti di ciò nell'arte dei criminali. Qualche aneddoto piccante nell'opera dei genii onesti.

I pessimisti: Gli accigliati. La cera corruciata, burbera, dantesca, nella produzione di Michelangelo. La sbornia severa del protagonista nella *Ebbrezza di Noè*. La parentela sentimentale del Buonarroti con Luca Signorelli. I dolorosi: Alberto Durero. Malinconica fisionomia complessiva e *pathos* raffinato dell'opera di Leonardo. I piagnoni: Carlino Dolce. Il pianto accademico di Guido Reni.

Indifferenti e sereni. Perugino e Raffaello. La duplice causa della serenità: il freno dell'arte e la condizione d'animo dell'artista. La pretesa impersonalità del quadro spesso dipende dalla stabilità del « senso interno », dalla calma uguaglianza dell'umore giornaliero. L'esaltamento positivo o negativo dell'umore è raro negli artisti. Si lo schiamazzo della buffonaggine, che la disperazione delle lagrime muliebri, formano l'estetica della mediocrità. La incosciente sensibilità organica può, come una « imprimitura », dar carattere all'opera.

CAP. VI

La fisio-psicologia della visione e il pittore

(Pag. 58 e pag. 73)

Critica delle equazioni: orecchio e musica; occhio e pittura. Teorie unidimensionali della genialità. Il contributo del senso della vista alla creazione figurativa, esaminato come quello di altre sensibilità. Le prime applicazioni dell'ottica biologica all'arte. Brücke ed Helmholtz. Non ebbero veramente di mira il fattore antropologico nell'arte. Le ricerche, in questa direttiva, degli oftalmoiatri.

Gli effetti grafici della irregolarità di curvatura della cornea. Pittori e scultori astigmatici per lungo, oppure astigmatici per largo. Il pittore-scultore Amico Aspertini sospetto di astigmatismo *per largo*. La macchietta dell'Aspertini schizzata da Giorgio Vasari. Il ritrattista a faccie lunghe, studiato dall'oculista Liebreich. Le aberrazioni visuali del pittore spagnolo Theotocópuli (*Il Greco*). Un ignoto copista bolognese palesemente astigmatico *per lungo*.

I riflessi sulla pittura dell'ingiallimento ed opacamento del cristallino. Una precauzione del grande frescante Cesare Maccari. L'illuminismo di William Turner e il violetismo di Mulready, riferiti alle alterazioni della lente cristallina. Dibattito elegante tra gli oculisti Albertotti e Liebreich. Il violetismo « da rifrazione » di Luca Signorelli e dell'accademico Podesti (Angelucci). Non è da confondere col violetismo di maniera. Replica all'obbiezione di un critico d'arte letterario. Un'altra forma patologica di

violetismo. Mecarino Beccafumi e gli studi del Prof. Guaita. Pittori daltanici per il rosso, per il verde. Al colorire anomalo del Bronzino sottendeva una maniera o una alterazione retinica?

La diminuita eccitabilità della rétina può estendersi al totale delle sue fibre. Supposto spossamento del senso visivo in Tiziano vecchio e, parzialmente, in Rembrandt. Dante diagnostica e cura su se stesso un esaurimento passeggero della rétina. Medico oltre che Speciale!

La visione binoculare nei rispetti colla tecnica pittorica. Il critico Giulio Cantalamessa, iniziatore di un più *umanistico* indirizzo nell'esame dell'arte. Una sua interpretazione fisiologica degli effetti di rilievo nei quadri del Guercino. Discussione. L'occhio, benchè strumento principale del prodotto figurativo, non esclude o cancella dall'opera le altre influenze. Contro i « monisti dell'organo ». Il genio non è un monocordo.

CAP. VII

Dalle sensazioni ai movimenti: I figuratori-nati del moto e dell'azione

(Pag. 74 a pag 89)

Il primo maestro del moto e dell'azione nell'arte: Jacopo della Quercia. Davanti alla porta maggiore di San Petronio di Bologna. Un equipollente di Jacopo della Quercia tra i pittori: Benozzo Gozzoli. Il descrittore della stazione e della locomozione di bipedi e quadrupedi. Differenza tra occhio e macchina fotografica nell'afferrare i « momenti » rapidi di un moto. I movimenti sorpresi « in flagrante » negli affreschi del camposanto di Pisa. Le posizioni istantanee nei *Re Magi* di Palazzo Riccardi, nei *Fatti di Sant'Agostino* a San Gimignano. Altri pittori e scultori « dinamici ». Pittori « statici ». Le opinioni dei critici classici circa il movimento nelle opere di Michelangelo, Tintoretto, Rubens, Bernini ecc. Neppur Taine, l'assertore dell'influenza personale, conobbe la formula psichica, *statica* oppure *dinamica*, dell'artefice. La percezione delle celeri fasi del movimento non è attribuibile ad una straordinaria rapidità di percezione visiva. Non ebbero questa dote nemmeno Benozzo e Jacopo della Quercia. *La persistenza e viracità del componente motorio nelle rappresentazioni mentali dell'artista « dinamico »*. Dimostrazione. L'artefice immaginativo quieto, *spettatore* dei propri fantasmi, e l'artefice immaginativo inquieto, *attore* dei propri fantasmi. Il notevole numero degli artisti « motorii » nei popoli del mezzogiorno. Un parallelo tra il meridionale Niccolò dell'Arca e il settentrionale Guido Mazzoni da Modena. Le *Marie urlanti* di Santa Maria della Vita. Il progenitore del Berninismo è stato un uomo vissuto nella fanciullezza a Napoli e ivi nato da una Napoletana.

Gli sbracciamenti e gli svolazzi di Bernini comparati agli avverbi e agli aggettivi iperbolici dell'Arpinate.

Un altro fattore predisponente alla vibratilità motrice delle immagini mentali. L'esempio illustrativo di alcuni dati della vita e dell'opera di Michelangelo. Una segreta spinta in lui a ben rappresentarsi il moto, a meditarlo, a raffigurarlo.

Razionale tripartizione degli artisti in *attivi* o *volontarii*; in *sentimentali* e *intellettuali*. Difficoltà che un pittore di affetti riesca insieme un artefice « dinamico ». Legge « della polarizzazione espressiva ». La grafica dell'azione e del moto è raggiunta talvolta per magistero di scuola, invece che per disposizione congenita. Il « dinamismo » in alcuni quadri e disegni di Leonardo forse è più *intellettuale* che *istintivo*.

Perchè l'esame delle condizioni muscolari in un artefice può sembrare una bizzarria. L'errore dei « cerebrocentrici » che scindono l'attività del cervello dalle altre funzioni dell'organismo. Il genio non è solo una testa, bensì tutto il complesso animato corpo mortale.

CAP. VIII .

La tavolozza interna dell'artefice (Emotività e Sentimenti)

(Pag. 90 a pag. 133)

1. — La teoria e la pratica di Domenichino sull'attitudine di *patire* oltre che conoscere, gli affetti raffigurati. La vaga concezione dell'influenza del sentimento sull'arte, secondo gli storici antichi od antiquati. Il vno d'interpretazione, quando l'espressione estetica non corrispondeva ai sentimenti personali dell'artefice. Un tentativo di spiegazione mercè la psicologia moderna. Coincidenza tra l'individualità sentimentale e l'individualità artistica (Beato Angelico, Gio: Antonio Bazzi, Carlo Dolci). Opposizione tra l'una e l'altra (Fra Filippo Lippi, Perugino, Guido Reni). Ricerca d'una ipotesi men superficiale dell'unità o dello sdoppiamento della personalità psichica. Il predominio delle *sensazioni interne* nei casi di stretta coerenza tra vita quotidiana e vita dell'arte.

Discussione sulla maggior dignità geniale dell'arte *vissuta* o dell'arte *pensata*. Pittori di sentimento e pittori d'intelletto.

2. — Dal sentimento all'emotività. L'artista, attore sincero del dramma da lui stesso composto. Dispareri sulla suggestibilità emotiva di Raffaello. Il « paradosso di Diderot » studiato nei pittori e negli scultori, come già nei comedianti e negli oratori. Soluzione negativa, in genere, dell'utilità dell'accompagnamento emotivo durante l'attività geniale figuratrice. L'unica qualità di sentimento che accompagna proficuamente l'elaborazione artistica.

3. — L'esplorazione di sentimenti, emozioni, passioni particolari preformati nell'arte; e il loro transito nell'opera. Dalle affettività più animalesche alle spirituali.

Sentimenti legati al bisogno nutritivo. Rinvio all'esempio tipico, ma non unico, del Caravaggio.

Sentimenti sessuali. Il mal celato riflesso della sessualità nelle esplicazioni del genio di Raffaello. Il tartufismo o « brachettonismo » di alcuni critici idealisti. La grande portata d'un temperamento sensualissimo nell'opera del Correggio. Amore carnale forma colla passione della musica il doppio polo dell'attività artistica di Giorgione. I casi negativi: La frigidità sessuale di Guido Reni, e le conseguenze nella sua arte. Il quadro molto significativo del *Ratto di Elena*; strofa voluttuosa modulata da un cantore della Sistina! La pittura di Melozzo degli Ambrosi, « lirica senza amore ». La tiepidezza sensuale di Murillo. Il dibattito sull'unilateralità sessuale di Michelangelo. Storici ed antropologi.

L'affettività familiare e sociale. Anche da questi lembi marginali dello spirito qualche raggio si riflette sulla funzione estetica. I rari segni di tale amore nel frequente egoismo delle nature artistiche. *Rari nantes*: il paterno sentimento di Luca Signorelli, contrapposto al disamore familiare del Sodoma. La carità dell'infanzia in Donatello, Lorenzo Lotto, Domenichino, Albani. Indoli meno amorevoli, per i fanciulli, di Leonardo, Michelangelo, Giorgione. L'amore per gli umili di Rembrandt e di Murillo.

Affettività sociale poco solita nel ceto artistico. Non esiste un'arte ad intenti civili, da paragonarsi ai frequenti esempi di *letteratura* civile. Qualche segno di viva partecipazione degli artisti alle idealità politico-religioso-sociali dei contemporanei. Il discusso patriottismo di Michelangelo, Botticelli, Leonardo.

Sentimenti morali. Risonanza vaga, sull'opera, della violenza o dell'inquietudine morale dell'autore. Le nuvole fosche del pittore criminale Corenzio. L'« orrido » nelle burrasche degli omicidi Pietro Mulier e Agostino Tassi-Bonamici. Le espressioni aspre e brutali del criminaloide Andrea del Castagno.

La risonanza specifica, nell'opera, della scorrettezza morale dell'artista. La confessione irresistibile e inconsapevole. La passione onesta (i cavalli) e la passione disonesta (pervertimento sessuale) del Sodoma. La diligenza, onde ambedue sono raccontate dalle sue pitture. Il documento importante del « Sacrificio d'Abramo ».

I temi prediletti di un violento contro le persone: Valdès-Leal, il « *pintor de tos Muertos* ».

Agostino di Duccio, il ladro dei belli arredi: e l'orma, nelle sue sculture della sua disonestà. La diagnosi non sospetta di uno storico dell'arte.

Religiosità degli artisti. Le ragioni intellettuali della frequente fedeltà religiosa degli artisti. Paragone cogli artisti della parola. Lucrezio e Guido Cavalcanti non avrebbero potuto sorgere dalla gente d'arte.

I tre supposti miscredenti nel ceto dei pittori e scultori: Leonardo, Botticelli, Perugino. Il sollecitante problema dell'irreligiosità d'un artista

incolto, come il Perugino. Come potrebbe certificarsi la sincerità del sentimento religioso negli artefici. Confronto con gli attori da teatro. La significazione accentuata dell'emotività religiosa. Se la cristiana pietà di Fra Filippo potesse convivere con altre passioni profane nella sua anima. La sua versatile criminalità e la sua devozione.

Emotività estetica degli artisti. L'estetica « dello spazio »; e l'estetica « del tempo ». I frigidità del sentimento della natura: Giotto, Andrea del Castagno, Michelangelo. Discussioni antiche e recenti sulla lacuna paesista nelle pitture di Michelangelo. L'iperestesico del sentimento della natura: Giorgione. I gradi medii di tal sentimento, tra i due estremi, michelangiolesco e giorgionesco.

Accenno alle varie specie di questa affettività. Il sentimento *attico* o pittorico propriamente detto, della natura (Benozzo, Ghirlandaio etc.). Il sentimento *lirico* della natura, a diversa tonalità (Botticelli, Perugino, Pinturicchio e gli Umbri). Il sentimento *romantico* della natura (Salvator Rosa). Influenza di opposte costituzioni psichiche. Il sentimento *mistico* della natura (Paolo Uccello, Beato Angelico, Lorenzo Lotto etc.). Il sentimento *scientifico* della natura: Leonardo. La probabilità della sua tendenza anche al sentimento *lirico*. La nota emotiva del cielo e dei monti azzurri attraverso la triplice finestra del *Cenacolo*.

Il sentimento musicale negli artefici. Gli indifferenti od ottusi musicali: Michelangelo e il Sodoma. Le varietà dell'emozione musicale. Il sentimento *musicale-erotico* e Giorgione. Il sentimento *musicale-mistico* (Guido Reni ed altri). Gli esteti *musicali-motori*. Movimenti, danza e suoni in Donatello, Agostino di Duccio, in Melozzo da Forlì. Il sentimento *musicale-intellettuale* (Domenico Zampieri). Un grado più elevato della medesima specie (Leonardo) e la combinazione con altra affettività.

L'analisi dei sentimenti degli artisti — La loro « tavolozza interna ». Le suddivisioni operate dalla psicologia scientifica, e il disdegno del puro Esteta. Il modo vecchio e il modo nuovo di ammirare l'arcobaleno!

LIBRO SECONDO

La psico-fisiologia e l'opera di M. da Caravaggio.

CAP. I

La biografia storico-aneddótica od esterna**1. La " Vita „ scritta dal Bellori****2. La " Notizia „ lasciata dal Mancini***(Pag. 135 a pag. 154)*

CAP. II

Il " curriculum „ criminale del Caravaggio**(dal Mancini, dal Baglione, dal Bellori, dal Malvasia etc.
e specialmente dal Bortolotti)***(Pag. 155 a pag. 161)*

CAP. III

Bozzetto psicologico**(Un primo parallelo tra la personalità quotidiana e
la personalità estetica del Caravaggio)***(Pag. 162 a pag. 170)*

Il contegno d'uomo e la sua espressione artistica. Confronto con altri genii artistici criminali: Andrea del Castagno, Benvenuto Cellini. Grido di fama e processi criminali. La satira diffamatoria contro il pittore Baglione.

Il servo dell' osteria del Moro, colpito alla testa. La ferita a Girolamo Spampa. Ingiurie e pietre ai birri. Sassate alla finestra di Bruna Prudenzia. La violenza a uno scolaro del Passignano. Il ferimento al notaio Pasqualone. Lo sfregio inferto al Pomarancio, col mandato a un sicario Siciliano. L' uccisione di Ranuccio Tommasoni. L' affronto al Cavaliere di giustizia a Malta. Evasione notturna dal carcere. Un nuovo ferimento a Messina. La zuffa in Napoli all' osteria del Ciriglio. Le ferite riportate. Ramingo sulla spiaggia tirrena. La fine all' ospedale di Porto Ercole.

Le note fondamentali della produzione estetica. La relazione intravista dal Bellori tra maniera oscura del dipingere e temperamento di Caravaggio. « Tenebroso » sentimentale e « tenebroso » intellettuali o di scuola. Caravaggio e Rembrandt. *I quadri del sangue*. Inaccettabile interpretazione intellettualistica del Buekhardt. Soddisfazione di sentimento e non premeditazione di effetti. Decapitazioni e sgozzamenti. Teste grondanti e boccheggianti. Rappresentazioni da carnefice. Dal capo mozzo di *Medusa* alla « fiera finzione » della *Decollazione di S. Giovanni*, eseguita a Malta. Ravvicinamento dell'attività estetica del C. ad alcune rozze immagini foggiate da criminali e custodite nel Museo-Lombroso a Torino.

Altri protagonisti dell'opera caravaggesca: *Craputoni, giuocatori-fraudolenti e zingari-ladri*. Il giuoco, scena principale o secondaria delle composizioni di C. Risultato più di simpatia spirituale che di teorie naturalistiche e riformatrici. Il barare al giuoco era per il pittore criminale un atto di beltà? Il furto, eseguito con destrezza, non sembra destasse in lui repugnanza. Delinquente di sangue, ma non puro di attentati all' altrui proprietà. *I quadri della musica*. Un primo accenno al sentimento musicale di Caravaggio. Frequenza iconografica di temi, strumenti ed esecuzioni musicali. Visioni di un cervello musicalmente sensitivo. Importante testimonianza, per la psicologia del C., dell' asino ascoltatore di musica celeste (*Riposo nella Fuga in Egitto* della Galleria Doria). La tendenza allo scherzo, alla satira e allo sguaiaio riso. Le multiple impronte di un simil tratto spirituale in tutta l' opera. La *Madonna dell' Insalata*, episodio rivelatore dell' umor beffardo dell' artefice. Rinvio all' *Appendice I*. Un rapido scorcio della psicologia del Caravaggio.

CAP. IV

La biografia fisio-psicologica od interna: Esame somatico ed anamnesi

(Pag. 171 a pag. 175)

Il « ritratto parlato » del Caravaggio per bocca dei contemporanei. Antiveggenze nel volgo d' una grossolana antropologia criminale. Ritratti grafici ed autoritratti. Il medaglione della Storia del Bellori e quello dell' Accademia di San Luca. Il preteso autoritratto del Museo di Braunschweig.

La caricatura per mano dei Caracci. I tre autoritratti autentici. Un rapido esame della faccia. Induzione sulla conformazione di altre parti anatomiche, e sulla statura.

L'istruttoria retrospettiva. Le circostanze della nascita e dello sviluppo del pittore. La sua terra natale. Zolla fertile di pittori e di altri maestri del disegno. Un accenno di eredità artistica simile. La religiosità del fratello sacerdote e della sorella monaca. La probabile natura d'una malattia recidivante, patita dal Caravaggio. Genialità e malaria? La morte per febbre *perniciosa*.

CAP. V

Le varie sensibilità e la reazione motrice

(Pag. 176 a pag. 195)

Attenzione più all'occhio dello scolaro che all'influenza dei maestri nello studio genetico dell'illuminare e del colorire di un artista.

Sensazioni di luce in Caravaggio; particolarmente della sensibilità luminosa e cromatica. Netta percezione di sfumature miscele contrasti di bianco e nero. Riflessioni e rifrazioni di luce. Ombre. Minute oscillazioni dei toni di luminosità. La gamma dei grigi e il partito trattone per la pittura delle stoffe omogeneamente bianche. Il chiaroscuro demoniaco e il chiaroscuro a fine estetico.

Sensazioni di colore. Informazione inesatta del Bellori sulla tavolozza del Caravaggio. Modo analogo di diagnosticare il senso cromatico dei poeti e quello dei pittori. Una statistica dei colori elementari e misti in venticinque quadri del Caravaggio. *Senso cromatico normalissimo*, influenzato da *sentimento non normale*. Predilezione di alcune tinte; ma tutte percepite impeccabilmente. La discriminazione dei toni di colore molto vicini, e la « sensibilità differenziale » cromatica. Esempi. La « maestria delle carni » riportata principalmente alla capacità di confrontare gradi tenui di chiarezza e rinforzi di tinte. Assenza di stonature cromatiche in Caravaggio. L'artificio giorgionesco e tizianesco dell'impiego de' vari colori per la distinzione dei piani del quadro.

Sensazioni visuali di forma. Minore loro squisitezza in paragone delle sensazioni luminose e cromatiche negli stessi occhi. Scorrettezza e sproporzione di forme. Scarsa giustezza d'occhio anche in lavori della maturità.

I fantasmi uditivi nell'opera caravaggesca. Contraddizione fra il diletto di C. pei suoni e i caratteri di *mediocre auditivo* nella pittura. Prove e ragioni. Il materiale di immagini uditive è costituito da voci umane isolate. Gesti, nei personaggi caravaggeschi, che presuppongono nell'artista un fantasma uditivo-verbale o semplicemente articolare.

Sensazioni tattili e muscolari. Pittore più tattile che uditivo. La perfezione raggiunta nel riprodurre chiome, vesti, panneggi, pelliccie, piume. Visibilità dei progressi conseguiti nella finzione delle carni. Il concorso della sensibilità muscolare al carattere scultorio di molte figure del Caravaggio. Le « statue in tela » dei *Santi Quattro Coronati*. L'ingiusto rimprovero fattogli dai contemporanei di ignorare piani e prospettiva.

Le immagini olfattive e gustative. Breve ripresa di una discussione generale sull'importanza di queste umilissime sensazioni nella creazione dell'arte. Sedici *Risurrezioni di Lazzaro* con e senza l'episodio olfattivo. Se, nel quadro di Caravaggio, il gesto delle tre Marie, che si difendono dal fetore del cadavere, debba riportarsi a una figurazione tradizionale o ad una costellazione associativa. Qualche altra impronta sapida od olfattiva nelle pitture del Merisii.

Il senso interno o cenestesico. Un elenco delle espressioni di apparente letizia nel pittore. Giocondità che non corrisponde ad una cenestesia fisiologica. Sinistri baleni di allegria in anime fosehe e sconsolate di criminali. Il costante fondo satirico e sardonico negli atti di gaiezza del Caravaggio. La seconda ed impunita arma di un brigoso.

La reazione motrice. I movimenti gagliardi delle membra prevalgono sulla mimica del volto. « Mani e piedi loquaci ». L'impeto melozzesco di alcuni angeli del Caravaggio. Tensione e densità di sforzo muscolare in frequenti figure. I diversi gradi di consistenza de' muscoli vivi o morti. L'atonia del sonno; la mollezza o la rigidità lapidea della morte. Prima che del Tintoretto, il C. è figlio della propria struttura cerebrale. Il costituito o tipo figurativo *dinamico*. Rinvio all'illustrazione già fatta, (nel *Libro I*) di questo temperamento d'artista. Somiglianza, ma non identità, con Michelangelo Buonarroti. In Caravaggio la determinante al suddetto tipo fu un esaltamento generale della irritabilità neuromuscolare. L'esagerazione del componente motorio — quasi impulsività rappresentativa — nell'immaginare artistico.

CAP. VI

La vita sentimentale ed emotiva del Caravaggio

(Pag. 196 a pag. 216)

Unità d'uomo e di pittore nel Caravaggio.

Sentimenti nutritivi e sessuati. La frequenza delle materie e funzioni alimentari nelle sue pitture. L'oste è un personaggio solenne quanto un dignitario! Gli arnesi di cucina e le erbe mangerecce sono segni di riconoscimento dell'artista.

Affetti genesici meno salienti che i nutritivi. Omaggio del Merisii alla realtà anche nell'amore. Il tipo di donna da lui preferito. Sentimento sessuale: fisiologico, ma senza intensità. A quali eccessi d'impudicizia artistica spiusse il naturalismo i caldi temperamenti sessuali. Le invereconde *Tentazioni di S. Francesco* del caravaggesco Simone Vouet. Simili sfoghi non son proprii dell'iniziatore del naturalismo. Suggerzione moderata in lui di bisogni e sentimenti genesici. « Più accecato dal sangue che dalla carne! ». Verista pudico e pulito.

Sentimenti affettivi e morali. Anestesia completa dell'affettività familiare. La drammatica scena col fratello in presenza del Cardinal Del Monte. La simpatia per i bimbi e i fanciulli. Dal Gesù Bambino di *S. Antonio da Padova* al *Tobiolo* protetto dall'angelo, e al fanciulletto pregaunte della *Madonna del Rosario*.

L'utilitarismo nel sentimento d'amicizia del Caravaggio. Affinità morale dei suoi amici, con lui. Loro complicità nei reati. In funzione di capobanda. La soggezione di Lionello Spada, anche lui moralmente irregolare, al Merisii.

Scarso sviluppo e misconoscenza del sentimento civile e sociale. Predilezione degli umili nell'arte, e disprezzo per loro nelle relazioni quotidiane.

Note di simpatia umana brillanti nella insocialità del Caravaggio. Sua visione del dolore dei proprii simili, tra i quali comprende i santi e la divinità. La raffigurazione degli afflitti che hanno urgenza di consolazione. Coglie le modificazioni che la sofferenza imprime alla forma umana. L'ombra di tristezza nei suoi « quadri del sangue ». Tracce di sensibilità altruistica su fondo di anestesia sociale. Delineazione della figura del delinquente Caravaggio. Non fu un « sanguinario puro ». Sua versatilità criminale. Ammirazione sua pel furto con destrezza. La frode nel giuoco rappresenta per lui il colmo della immoralità.

Accenni alla molta affinità oggi ammessa tra delinquente congenito e delinquente di passione. I caratteri in Caravaggio di criminale-nato e di criminale di passione. Sua posizione intermedia fra l'uno e l'altro tipo. Ma piuttosto *emotivo* che *passionale*. L'esacerbazione dell'attività criminosa dopo la sua seconda malattia. L'indulgenza ingiustificata dei feticisti del genio, e quella giustificata della scienza.

Sentimenti religiosi ed estetici.

La fiaccola dell'artista ribelle fu accesa al rogo di Giordano Bruno? Assenza di cieli teologici e di Padreterni nell'opera caravaggesca. Testimonianze grafiche di poca riverenza alla fede. Angeli terreni. Quel che nella religione è apoteosi del dolore umano ha il rispetto del pittore. Sua convibrazione alle sofferenze mortali della « Mater dolorosa », dell'*Ecce Homo*, del *Gesù alla colonna*. Credente condizionato e tiepido; ma forse superstizioso fervido.

Tenuità del sentimento della natura in Caravaggio. La campagna sentita come *natura-pascolo*, per gli animali e per l'uomo. Anche questo sentimento speciale cede cogli anni ai sentimenti di violenza e di combattività.

Figlio di architetto, eppure poco sensibile alla bellezza degli edifici. Minore inerzia estetica alla poesia. Notevole emotività del Caravaggio per la musica. Tentativo di precisare qual tipo di esteta-musicale egli impersonasse.

Le ineguaglianze nella configurazione sentimentale ed emotiva del pittore. Non sono inaspettate per la psicologia analitica degli artisti geniali.

CAP. VII

Il grado della volontà e il livello del genio

(Pag. 217 a pag. 227)

Un' intuizione di Lionello Spada sui caratteri della *volontà* e dell' *intelligenza* del Caravaggio. La serie degli atti impulsivi nella sua vita giornaliera. L'altro aspetto della volontà non ferma: l'indolenza. La somma del lavoro compiuto non contraddice al carattere accessionale della sua attività artistica. Incapacità a vaste coordinate composizioni. Più estro che attenzione; più memoria che immaginativa; più critica che invenzione. Ripetizione di storie e di tipi. Stereotipia di piccoli motivi grafici, a scanso di fatica.

Punto di vista psico-fisiologico nella valutazione del genio. Teorie sorpassate. Oggi si pone piuttosto mente al *dinamismo* che all' *etiologia* della genialità.

La grande precocità dell'ingegno di Caravaggio. Il programma della riforma naturalistica annunciato di buon'ora. L'indipendenza dai maestri e l'originalità. Un parallelo tra i Caracci rappresentanti del discepolismo e il Caravaggio iniziatore e riformatore.

La riforma caravaggesca dell'illuminazione e la riforma concettuale. Monca espressione delle sue « idee generali » sull'arte, all'udienza del processo Baglione. Maggior larghezza di intendimenti emerge dal complesso della sua opera. Non mira soltanto al *verismo delle forme*, ma al *verismo dei fatti*. Temperie di filosofo positivo in un cervello incolto e violento. « Le favole gli fur sempre nemiche ». Una battaglia continua contro i miti e le tradizioni trasfiguratrici. La *sistematizzazione* del suo pensiero positivo. Il principio « ogni verità è bellezza », è bene organizzato in lui. Riflessione e tenacia nelle proprie vedute artistiche. Non copista della realtà, ma intellettualista del vero.

Facoltà apprensiva (sensoriale) dei fenomeni esterni, ma anche attitudine a combinazioni originali mediante i fantasmi radunati (invenzione). Esempi.

Perchè il suo genio non ha toccato la somma altezza. Prevalenza, nell'opera, del carattere personale od *autoscopico*. Raramente astrae dalla propria individualità. La bellezza da lui prodotta è *piuttosto reazione che creazione*.

Una vasta e profonda rivoluzione artistica generata dalla psicologia di un uomo solo. Dubbia portata di altre influenze extraindividuali. Esemplare perfetto dell'opportunità di analizzare il corpo e il cervello di un pittore o scultore, per intenderne, apprezzarne il prodotto. — La vecchia Storia dell'Arte, ermetico *sepolcro delle anime degli artefici*.

APPENDICE I

La “ Madonna dell' Insalata „ di M. da Caravaggio (Un dipinto satirico dell'artefice criminale)

(Pag. 229 a pag. 241)

APPENDICE II

Il problema dell' “ Uomo Geniale „ da ieri ad oggi (Conferenza)

(Pag. 243 a pag. 266)

PAG.			ERRATA	CORRIGE
»	34	riga	17 <i>affligesse</i>	affliggesse
»	46	»	7 <i>del modo</i>	bel modo
»	100	»	18 <i>duopo</i>	d' uopo
»	149	»	11 <i>di Caravaggio</i>	il Caravaggio
»	150	»	26 <i>nell' aria oscura</i>	nell' altra oscura
»	159	»	18 <i>portalo</i>	burlato
»	160	»	9 <i>a quest' opera</i>	a quest' opera concorsono
»	172	»	24 <i>facile</i>	faciale
»	195	»	36 <i>assagio</i>	assaggio

FINITO DI STAMPARE IN RECANATI
NELLO STABILIMENTO CROMO-TIPOGRAFICO DI RINALDO SIMBOLI
IL GIORNO X LUGLIO MCMXX

ATLANTE DELLE PITTURE

DI

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

(1569-1609)

I.

I quadri della tenebra

M. L. Patrizi. UN PITTORE CRIMINALE
(IL CARAVAGGIO) RICOSTRUZIONE PSICO-
LOGICA E LA NOVA CRITICA D'ARTE ::

I QUADRI DELLA TENEBRA



1. — — NEGAZIONE DI S. PIETRO — NAPOLI, S. Martino.

I QUADRI DELLA TENEBRA



2. — LE SETTE OPERE DI MISERICORDIA — NAPOLI, *Chiesa della Misericordia*.

I QUADRI DELLA TENEBRA



3. — CRISTO ALLA COLONNA — NAPOLI, *S. Domenico Maggiore*.

I QUADRI DELLA TENEBRA



4. — NATIVITÀ — PALERMO, *Oratorio di S. Lorenzo*.

I QUADRI DELLA TENEBRA



5. — SEPPELLIMENTO DI S. LUCIA — SIRACUSA, *Chiesa di S. Lucia alla Marina*.



6. — DAVID E GOLIA — ROMA, *Galleria Borghese*.



7. — DECOLLAZIONE DI S. GIOVANNI — MALTA, *Cappella del Crocefisso*.

I QUADRI DEL SANGUE

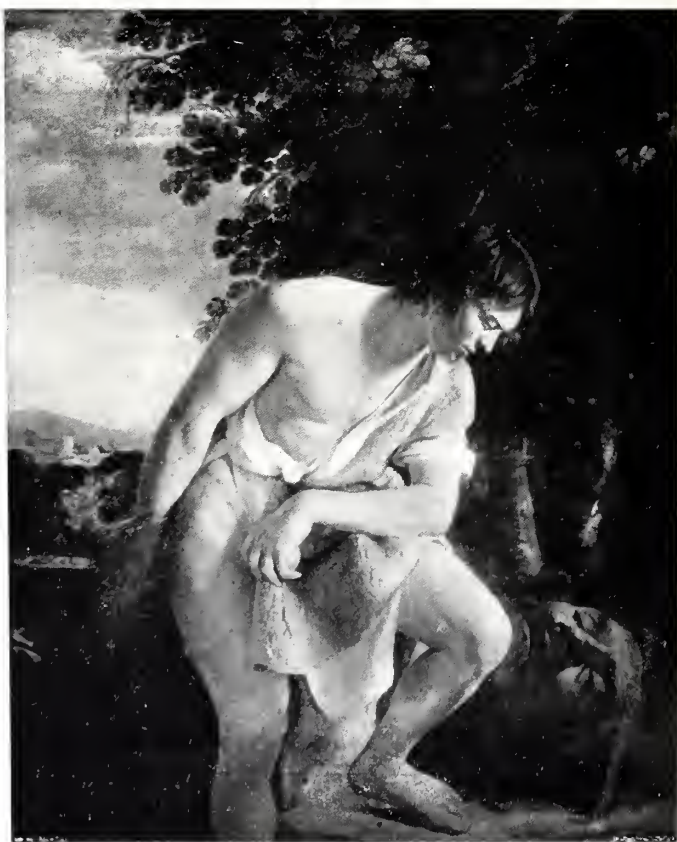


I QUADRI DEL SANGUE



9. — MEDUSA — FIRENZE, *Uffizi*.

I QUADRI DEL SANGUE



10. — DAVID E GOLIA — ROMA, *Palazzo Spada*.



11. — DAVID E GOLIA — VIENNA, *Museo*.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

III.

Giuocatori-fraudolenti e Zingari-ladri



12. — IL FALSO GIUOCATORE — DRESDA, *Galleria già Reale.*



GIUOCATORI-FRAUDOLENTI E ZINGARI-LADRI



14. — GIUOCATORI ALLA MORRA — SIENA, *Belle Arti*.

GIUOCATORI-FRAUDOLENTI E ZINGARI-LADRI







17. — LA PROFETESSA DI BUONA VENTURA — PARIGI, *Louvre*.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

IV.

I quadri della musica



18. — IL SUONATORE DI LIUTO — TORINO, *R. Pinacoteca*.

I QUADRI DELLA MUSICA



19. — SUONATRICE DI LIUTO — VIENNA, *Liechtenstein*.

I QUADRI DELLA MUSICA



20. — SUONATRICE DI LUTO — PIETROBURGO, *Ermitage*.



21. — CONCERTO DI GIOVINI — FIRENZE, *Proprietà M.^{se} Lottaringhi Della Stufa.*

I QUADRI DELLA MUSICA



22. — RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO — ROMA, *Galleria Dorica*.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

v.

I quadri religiosi e mitologici



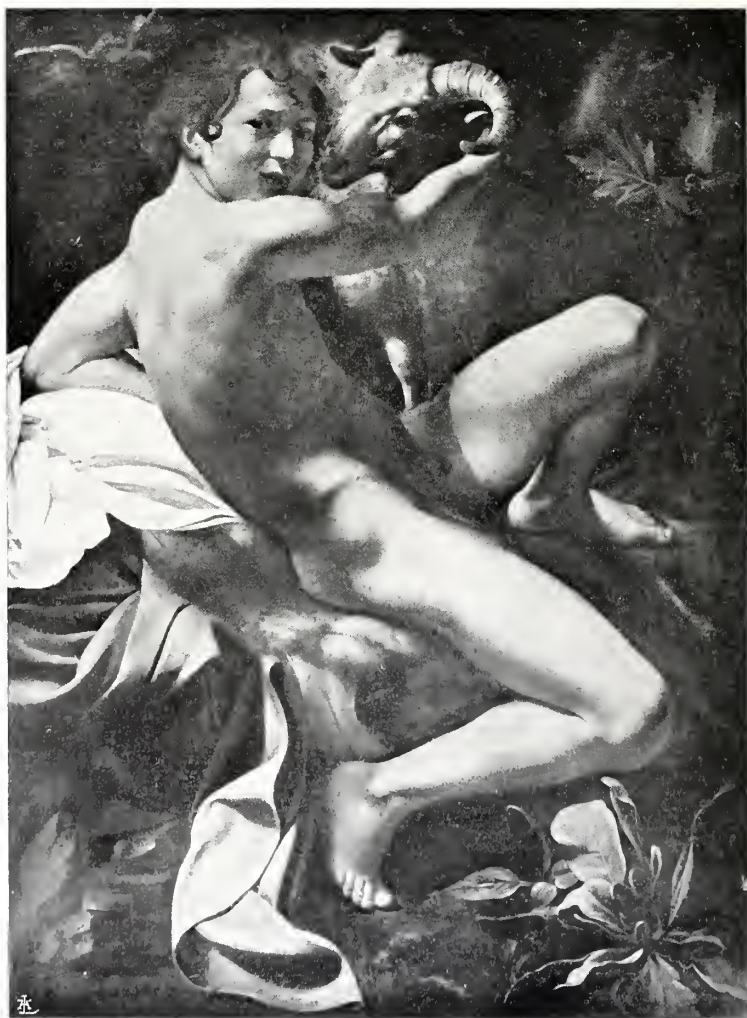
23. — LA MORTE DELLA VERGINE — PARIGI, *Louvre*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



24. — MADDALENA PENTITA — ROMA, *Galleria Doria*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



25. — SAN GIOVANNI NEL DESERTO — ROMA, *Galleria Doria*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



26. — ISPIRAZIONE DI S. MATTEO — BERLINO, *Museo già Reale*.

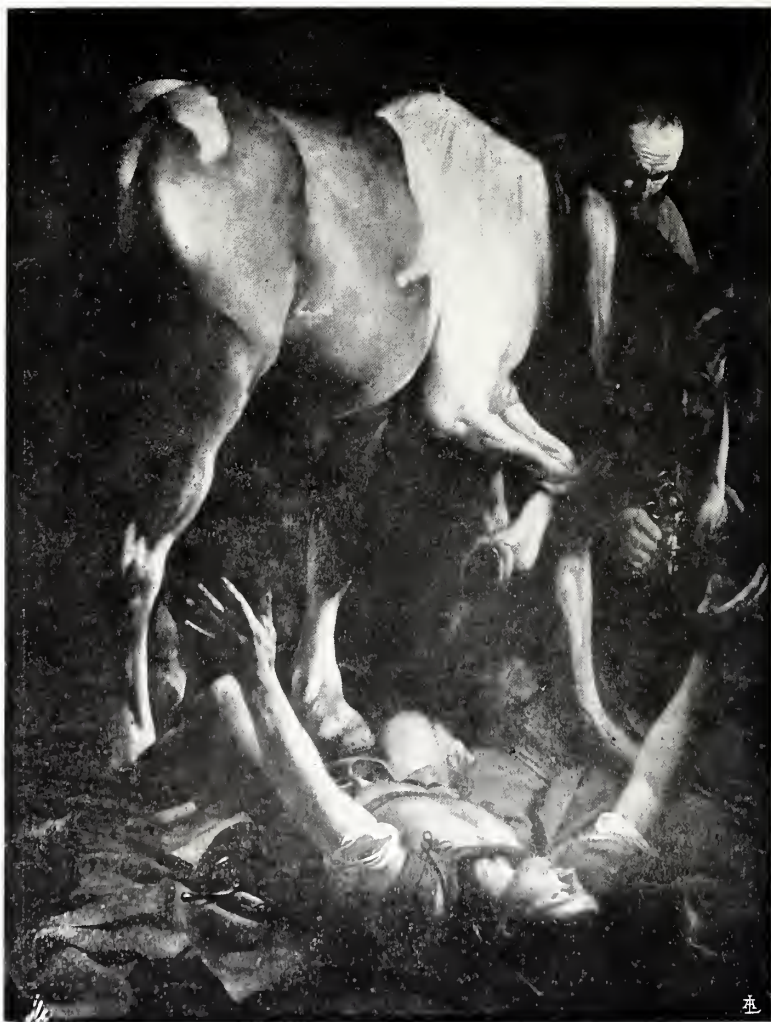


27. — MADONNA DI LORETO — ROMA, *Chiesa di S. Agostino*.



28. — MADONNA DEL SERPE — ROMA, *Galleria Borghese*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI

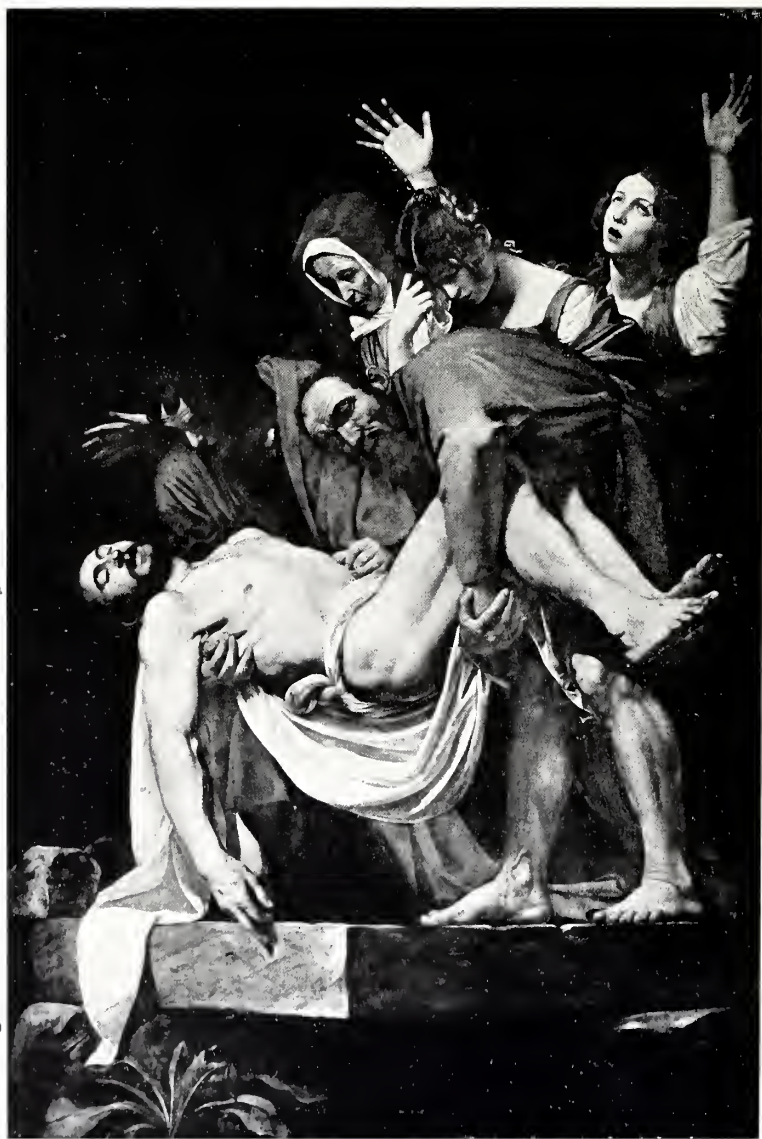


29. — CONVERSIONE DI S. PAOLO — ROMA, *S. Maria del Popolo*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



30. — CROCIFISSIONE DI S. PIETRO — ROMA, *S. Maria del Popolo*.

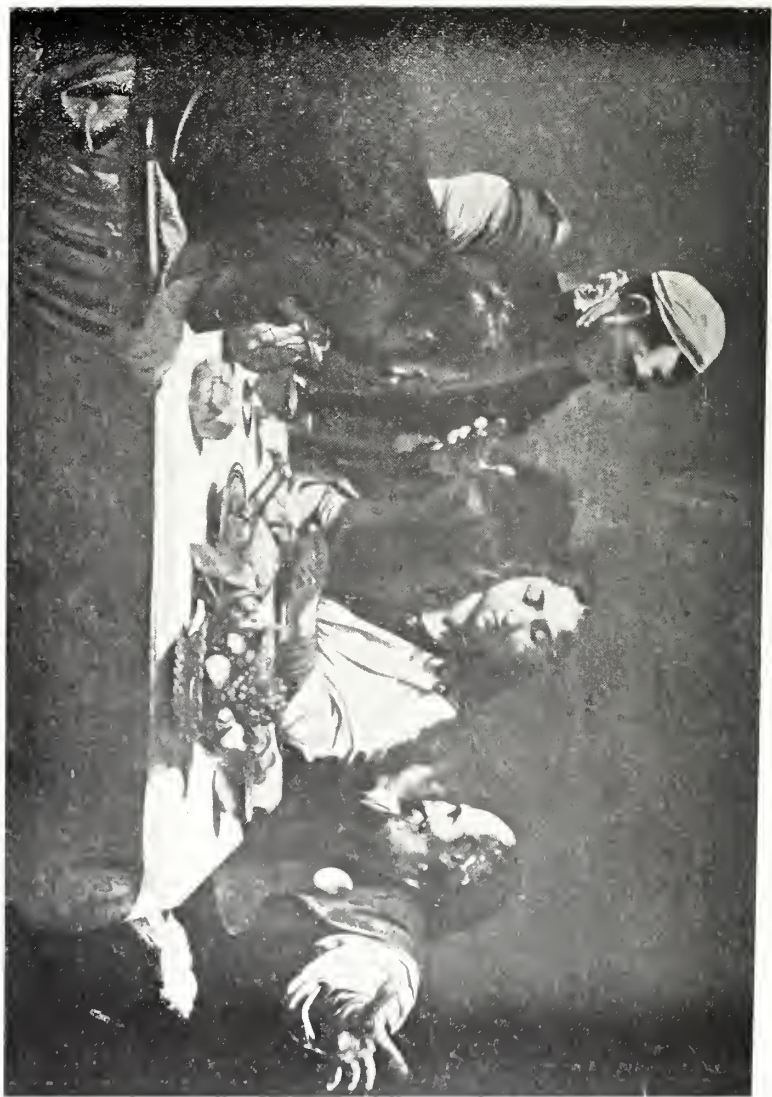


RELIGIOSI E MITOLOGICI



32. — LA MADONNA DEL ROSARIO — VIENNA, *Museo*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI

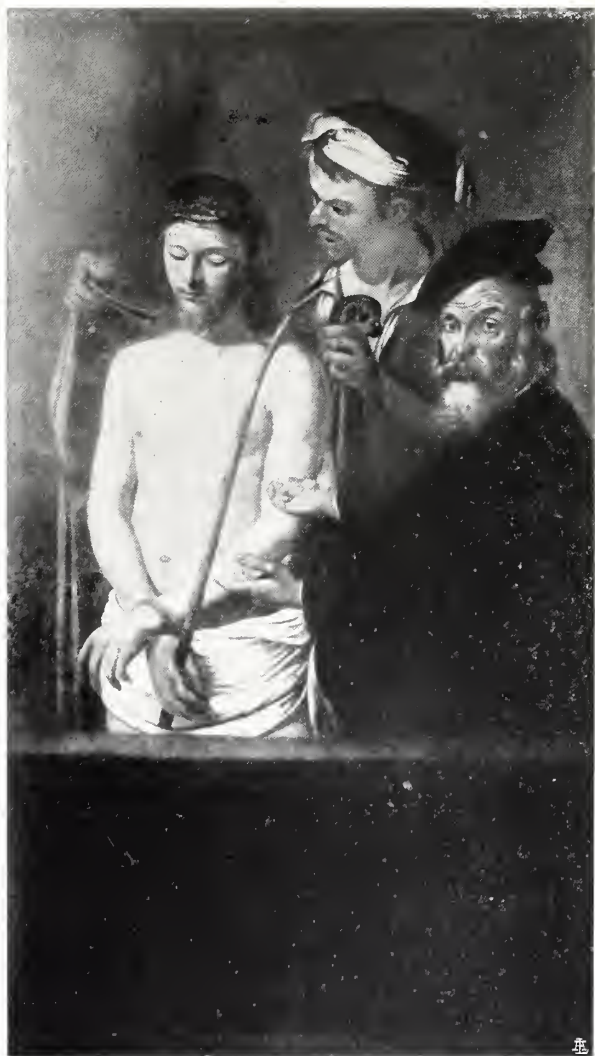


33. — CRISTO IN EMAUS — LONDRA, *Galleria Reale*.



34. — NEGAZIONE DI S. PIETRO — ROMA, *Pinacoteca Vaticana*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



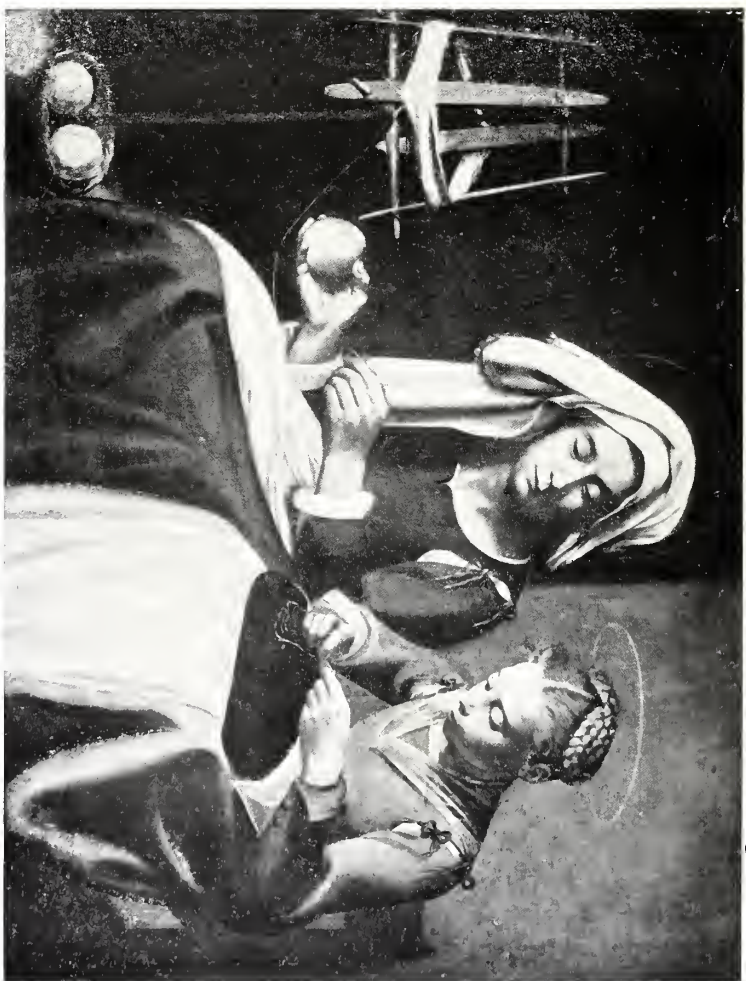
35. — ECCE HOMO — MESSINA (da fotografia Vadala, del 1904).

RELIGIOSI E MITOLOGICI



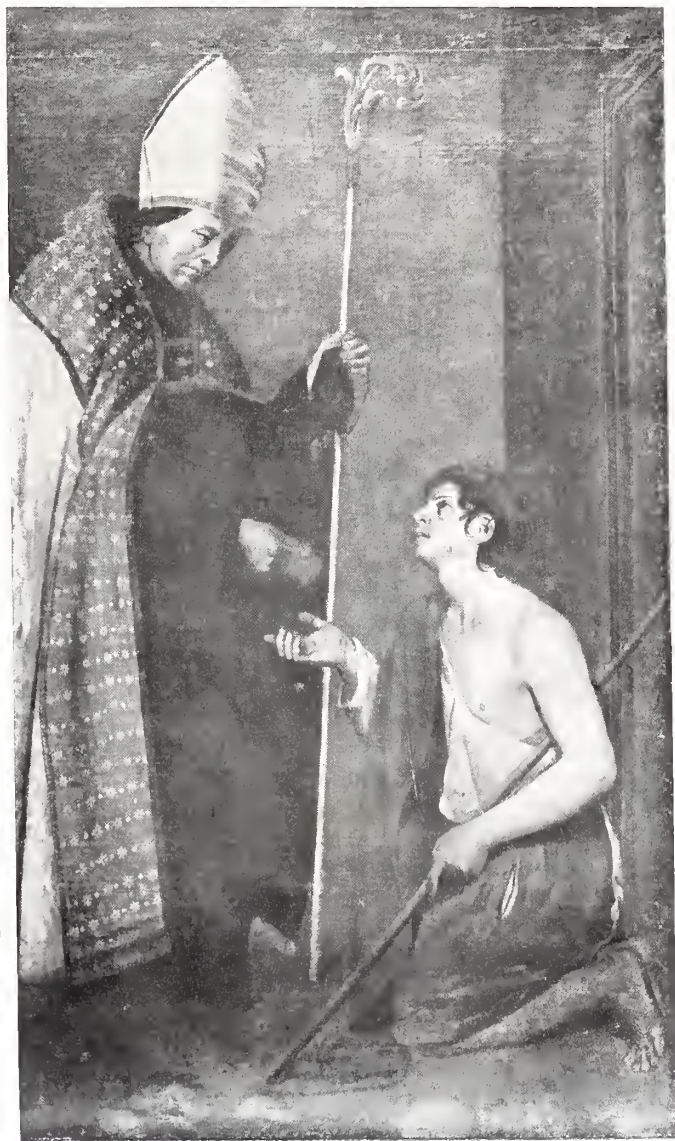
36. — QUATTRO CORONATI M. M. — ROMA, *Chiesa dei S. S. Andrea e Leonardo a Tor de' Specchi.*

RELIGIOSI E MITOLOGICI



37. — EDUCAZIONE DELLA VERGINE — ROMA, *Palazzo Spada*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



38. — SAN NICOLA E IL MENDICO — ANCONA, *Pinacoteca Podesti*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



39. — S. ANTONIO DA PADOVA — ROMA, *Chiesa dei S. S. Cosma e Damiano*.



RELIGIOSI E MITOLOGICI



41. — TOBIA E L'ANGELO — RIETI, *Chiesa di S. Rufo*.



42. — S. SEBASTIANO, CURATO DA S. IRENE — MODENA, *Prop.^{ta} M.^{se} M. Campori*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



43. — AMORE SIGNORE — BERLINO, *Museo già Reale*.

RELIGIOSI E MITOLOGICI



44. — NARCISO AL FONTE — ROMA, *Galleria Corsini*.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

VI.

Autoritratti e Ritratti

AUTORITRATTI E RITRATTI



45. — AUTORITRATTO GIOVANILE — ROMA, *Proprietà Ing. G. Gallotti.*

AUTORITRATTI E RITRATTI



AUTORITRATTI E RITRATTI



47. — AUTORITRATTO — FIRENZE, *Uffizi*.

AUTORITRATTI E RITRATTI



48. — IL CARDINAL MAFFEO BARBERINI — FIRENZE, *Collezione Corsini*.

AUTORITRATTI E RITRATTI



49. — LA DONNA DEL COMPASSO (Ritratto di Caterina Campani?) —
ROMA, *Palazzo Spada*.

AUTORITRATTI E RITRATTI



50. — PAOLO V.^o — ROMA, *Palazzo Borghese*.

AUTORITRATTI E RITRATTI



51. — IL GRAN MAESTRO DI MALTA, ALOF DE WIGNACOURT — PARIGI, *Louvre*.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. RITRATTO DEL CARAVAGGIO (dall' incisione del Bellori)	Pag.	139
2 » » » (dalla tela della R. Acc. di S. Luca)	»	145
3 SATIRA DEL CARAVAGGIO, attribuita ai Caracci (<i>Il mangiatore di fagioli</i>)	»	151
4. ALFABETO MUTOLO DEL DOLORE nei quadri del Caravaggio	»	207

ATLANTE DELLE PITTURE

I. — I quadri della tenebra :

1. NEGAZIONE DI S. PIETRO — *Napoli*, S. Martino.
2. LE SETTE OPERE DI MISERICORDIA — *Napoli*, Chiesa della Misericordia.
3. CRISTO ALLA COLONNA — *Napoli*, S. Domenico Maggiore.
4. NATIVITÀ — *Palermo*, Oratorio di S. Lorenzo.
5. SEPPELLIMENTO DI S. LUCIA — *Siracusa*, Chiesa di S. Lucia alla Marina.

II. — I quadri del sangue :

6. (**tricromia**) DAVID E GOLIA — *Roma*, Galleria Borghese.
7. DECOLLAZIONE DI S. GIOVANNI — *Malta*, Cappella del Crocefisso.
8. SANTA CATERINA DECOLLATA — *Recanati*, Proprietà Prosperi.
9. MEDUSA — *Firenze*, Uffizi.
10. DAVID E GOLIA — *Roma*, Palazzo Spada.
11. DAVID E GOLIA — *Vienna*, Museo.

III. — Giuocatori-frandolenti e Zingari-ladri :

12. (**tricromia**) IL FALSO GIUOCATORE — *Dresda*, Galleria già Reale.
13. GIUOCO DI CARTE — *Parigi*, Collezione Rothschild.
14. GIUOCATORI ALLA MORRA — *Siena*, Belle Arti.
15. GLI ZINGARI — *Roma*, Gabinetto delle Stampe alla Corsini.
16. GLI ZINGARI — *Modena*, Pinacoteca Estense.
17. LA PROFETESSA DI BUONA VENTURA — *Parigi*, Louvre.

IV. — I quadri della musica:

18. (**tricromia**) IL SUONATORE DI LIUTO — *Torino*, R. Pinacoteca.
19. SUONATRICE DI LIUTO — *Vienna*, Galleria Liechtenstein.
20. SUONATRICE DI LIUTO — *Pietroburgo*, Ermitage.
21. CONCERTO DI GIOVINI — *Firenze*, Proprietà M.se Lottaringhi Della Stufa.
22. RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO — *Roma*, Galleria Doria.

V. — Religiosi e Mitologici:

23. (**quatricromia**) MORTE DELLA VERGINE — *Parigi*, Louvre.
24. MADDALENA PENTITA — *Roma*, Galleria Doria.
25. SAN GIOVANNI NEL DESERTO — *Roma*, Galleria Doria.
26. ISPIRAZIONE DI S. MATTEO — *Berlino*, Museo già Reale.
27. MADONNA DI LORETO — *Roma*, Chiesa di S. Agostino.
28. MADONNA DEL SERPE — *Roma*, Galleria Borghese.
29. CONVERSIONE DI S. PAOLO — *Roma*, S. Maria del Popolo.
30. CROCISSIONE DI S. PIETRO — *Roma*, » » » »
31. LA DEPOSIZIONE — *Roma*, Pinacoteca Vaticana.
32. LA MADONNA DEL ROSARIO — *Vienna*, Museo.
33. CRISTO IN EMAUS — *Londra*, Galleria Reale.
34. NEGAZIONE DI S. PIETRO — *Roma*, Pinacoteca Vaticana.
35. « ECCE HOMO » — *Messina* (da fotografia del 1904).
36. S.S. QUATTRO CORONATI M.M. — *Roma*, Chiesa dei S.S. Andrea e Leonardo a Tor de' Specchi.
37. EDUCAZIONE DELLA VERGINE — *Roma*, Palazzo Spada.
38. SAN NICOLA E IL MENDICO — *Ancona*, Pinacoteca Podesti.
39. S. ANTONIO DA PADOVA — *Roma*, Chiesa dei S.S. Cosma e Damiano.
40. RESURREZIONE DI LAZZARO — *Genova*, Palazzo Rosso.
41. TOBIA E L'ANGELO — *Rieti*, Chiesa di S. Rufo.
42. SAN SEBASTIANO CURATO DA S. IRENE — *Modena*, Proprietà Càmpori.
43. « AMORE SIGNORE » — *Berlino*, Museo già Reale.
44. NARCISO AL FONTE — *Roma*, Galleria Corsini.

VI. — Autoritratti e Ritratti:

45. AUTORITRATTO GIOVANILE — *Roma*, Proprietà Ing. G. Gallotti.
46. AUTORITRATTO — *Budapest*, Museo Belle Arti.
47. AUTORITRATTO — *Firenze*, Uffizi.
48. IL CARDINAL MAFFEO BARBERINI — *Firenze*, Collezione Corsini.
49. LA DONNA DEL COMPASSO — *Roma*, Palazzo Spada.
50. PAOLO V. — *Roma*, Palazzo Borghese.
51. IL GRAN MAESTRO DI MALTA, ALOF DE WIGNACOURT — *Parigi*, Louvre.
52. **Il quadro della satira:** « LA MADONNA DELL' INSALATA » (*Tavola annessa all' Appendice I^a*) — *Recanati*, Chiesa dei Cappuccini.





1852

EDIZIONE DELLO STABILIMENTO
CROMO-TIPOGRAFICO
DI R. SIMBOLI.
RECANATI
MCMXXI

PREZZO L.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00918 6186

